عبد الفتاح كيليطو

أتكلم جميع اللغات، لكن بالعربية

ترجمة : عبد السلام بنعبد العالي



عبدالفتاح كيليطو

أتكلم جميع اللغات، لكن بالعربية

ترجمة : عبد السلام بنعبد العالي

دار توبقال للنشر
عمارة معهد التسيير التطبيقي، ساحة محطة القطار
بلفيدر، الدارالبيضاء 20300- المغرب
الهاتف / الفاكس: 23.23.34.22 05 (212) - 22.40.40.38 05 (212)
الموقع: www.toubkal.ma - البريد الإلكتروني: contact@toubkal.ma

تم نشر هذ الكتاب ضمن سلسلة
المعرفة الأدبية

الطبعة الأولى، 2013

المعرفة الأدبية : ردمد 3733-2028
الإيداع القانوني : 2013 MO 00027
ردمك : 3-47-511-9954-978

«استبدال اللغة، بالنسبة للكاتب، هو بمثابة كتابة رسالة غرام باستعمال قاموس»

شيوران

Aveux et anathèmes.

كيف يمكن للمرء أن يكون أحادي اللسان؟

السُّور

في **رسالة الغفران** للمعري، وهو المؤلَّف الذي يصف فيه الآخرة، يُخَصَّصُ مقطع مثير لِلُغة الإنسان الأول، نعلم من خلاله أن آدم كان يتكلم اللغة العربية في الجنة، كما نقرأ أنه عندما هبط من الفردوس، نسي العربية فأخذ يتكلم السريانية. وهكذا اقترن عنده تغيير المكان بفقدان لغة واكتساب أخرى؛ ندرك أن نسيان اللغة الأصلية يعتبر عقابا. وبطبيعة الحال، بعد البعث والعودة إلى الجنة، سينسى آدم السريانية ويستعيد اللغة العربية...

لا تغيير للمكان من دون عقاب: فقد ينسى المرء لغته، وبعبارة أخرى، قد يصبح آخر. كثير من المغاربيين، وكثير من العرب يمكنهم اليوم أن يتعرفوا على أنفسهم في قصة آدم. فهم، بكيفية أو بأخرى، تعلموا لغة أجنبية «فنسوا» لغتهم.

حتى سِن السابعة، لم أكن أعرف إلا العربية، وبما أنني لا أذْكر كيف اكتسبتها (فمن منا يذكر كيف تعلم التكلم؟)، أميل إلى الاعتقاد أن هذه اللغة فطرية، وأنني جئت إلى الدنيا معها. كانت في انسجام مع العالم الذي ترعرعت فيه، عالم المنزل، والأسرة، والحيّ. كان العالم حينئذ مكتفيا بذاته، منغلقا مكتملا. كنت أعلم شبه علم أن أفرادا ينتمون إلى ديانة مخالفة كانوا يتكلمون الفرنسية والإسبانية.

درست اللغة الفرنسية بسبب عثرة من عثرات التاريخ، أو الجغرافية بالأحرى. لو أنني ولدت شمال المغرب، لكنت درست لغة ثيرفانطيس، وأعتقد أن مساري العلمي وقدَري كانا سيتخذان منحى آخر. توجهت نحو اللغة

الفرنسية، لأنني ولدت في الرباط، في المنطقة التي تخضع لحماية فرنسا.

ذات صباح، أخذني أبي إلى المدرسة من غير أن يسألني رأيي. كانت رحلةً بحق: كان ينبغي الخروج من البيت، ومغادرة المدينة العتيقة، و الذهاب إلى ما وراء الأسوار، ووطء أرض لم أجرؤ قط على اقتحامها فيما سبق، أرض المدينة الجديدة. رأيت للمرة الأولى عربات تجرها خيول، كما رأيت بعض السيارات النادرة. في فناء المدرسة، كانت هناك جماعة من الأطفال يصيحون ويجْرون في كل الجهات. وبما أنني لم أكن أعرفهم، كان يُخَيل إليّ أنهم يناصبونني العداء. وسط البلبلة بحثت عن أبي كي أحتمي به: كان قد اختفى. كنت قد تُركت لوحدي ضالا تائها (لم أكن أعرف بعدُ حكاية الصغير بوسي). ومع ذلك، فبعد الدرس، الذي لم أعد أذكر منه شيئا على الإطلاق، وُفّقت بأعجوبة في العودة إلى البيت. التقيتُ أهلي، وعلى عكس آدم، لم أنس العربية.

غدت الرحلة فيما بعد رحلة يومية، من المدينة العتيقة إلى ما وراء السور، من الفضاء الأسروي المألوف إلى الفضاء الأجنبيّ الغريب. وهي أيضا رحلة من الشفويّ إلى المكتوب: فَرَضت الفرنسية عليّ نفسها كلغة لا تنفصل عن الكتابة. تعلمتها عن طريق تهجّي الحروف وتدوينها. درستها، لا لأتكلمها، وإنما لأقرأها وأكتبها. ما أن كنت أغادر القسم، حتى كانت تمّحي، إذ لم تكن لي فرصة لاستخدامها. صحيح أنني تمكنتُ تدريجيا من التحدّث بها، إلا أنني لم تُتَح لي فرصة استعمالها، اللهم مع معلمي المدرسة. خارج المؤسسة التعليمية، لم يكن يجري بها العمل: التلاميذ لا يتكلمون بها فيما بينهم، وفي البيت، كانت منبوذة. كانت لغة الانفصال: ربما لأول مرة في تاريخ المغرب، تلَقى الأطفال لغة لا يعرفها آباؤهم.

كنا ننجز إملاءات صحيحة، وإنشاءات لا تخلو من جودة، إلا أننا كنا لا نستطيع التحدث باللغة الفرنسية بطلاقة: وعلى أية حال، فقد كنا عاجزين عن التكلم مثل الفرنسيين. وقد استمرت الحال، فيما يخصني، على هذا النحو حتى اليوم. لا أستطيع أن أتكلم إلا لغة الكتب، لغة الأدب، وخارج هذا النطاق أجدني في فاقة وعجز. أتكلم الفرنسية كما أكتبها، مع هذا الفارق، أنني لا أستطيع فحْص ما أقول لتصحيحه عند الحاجة.

كانت الفصحى، التي كنت أدْرُسها في الوقت نفسه مع الفرنسية، مقصورةً هي أيضا على المدرسة، على الكتاب. كنا نتعلمها من أجل قراءتها وكتابتها، مثل الفرنسية. رغم التقارب بينَ الدارجة والفصحى، هناك اقتسام للوظائف: الدارجة للتواصل اليومي، أما الفصحى فمرتبطة بالدين والسياسة، وبما هو نبيل ورسمي وفخم. لأجل ذلك، فهي تبعث على الخوف بعض الشيء، خصوصا وأنها تتحول بسهولة إلى لغة متخشبة. لا يُتحدث بها، بل إن مناسبات التحدث بها أقل من الفرنسية. و في استطاعتنا أن نذهب حتى الزعم بأنه بعيدا عن بعض المناسبات، فمن المحرّم التحدّث بها، وإلا العُرضة للاستهزاء: فلا أحد، على سبيل المثال، قد يتجرأ على استعمالها وهو يتسوّق ويقضي مهامّه اليومية. إنها لغة المقدس، لغة الإنشاد الشعري، وخطابات التبجيل، لغة الأدب. فيما يخصني هي أساسا لغة الندوات واللقاءات: في هذه المناسبات يغدو التكلم بالنسبة إليّ نوعا من المسخ. أشعر بتحول ينتابني، فأغدو خطيبا مذهولا، وممثِلا خجولا، مترددا مُعَرّضا لأن أتعثر في أية لحظة في هذه الصيغة أو تلك.

أتكلم الدارجة، أقرأ الفصحى.[1] عوَّدني التكوين الذي تلقيته على ألا أقرأ إلا النصوص التي كُتبت بالفرنسية أو بالفصحى. صحيح أن هناك أشعارا وحكايات وأمثالا بالدارجة، إلا أنها تظل بالنسبة إليّ مرتبطة أساسا بالشفوي. عندما يحصل لي أن أقرأها، أحس بانطباع غريب: فبسبب النقص في التعوّد، آخذ في تهجّيها كما لو كانت مكتوبة بلغة أجنبية. بقدر ما يكون التكلم بالدارجة يسيرا، بقدر ما تكون قراءتها شاقة مملوءة بالفخاخ. مما يدل على أن للّغتين الفرنسية والفصحى نقطة مشتركة وهي كونهما لغتَي التدوين، وبالتالي لغتي الأدب. عن طريقهما تمكنت من الإستمتاع بلذة قراءة النصوص الأدبية.

1. هناك ملاحظة لإيمي سيزير أدهشتني بعض الشيء: «عندما بدأنا في كتابة لغة الكريول(créole) وعندما قررنا تعليمها، لم يتلق الشعب ذلك بارتياح. مؤخرا التقيت امرأة وسألتها: «سيدتي، سجلتِ أبناءك في المدرسة، أتعلمين أن إجراءا بالغ الأهمية قد اتخذ: إننا سنعلم الكريول في المدرسة. فهل يرضَيك ذلك؟» أجابتني: «كيف يرضيني؟ كلا، لأنني إذا أرسلت ابني إلى المدرسة - قالتها بالكريول - فليس لتعلم الكريول، وإنما لتعلم الفرنسية. الكريول أنا التي أتكفل بتعليمه إياه، وفي البيت». أثارني حسها السليم. وفي ما قالته كان هناك شيء من الحقيقة» . زنجي أنا، زنجي سأبقى (بالفرنسية).

هما لغتا لذة، ولكن أيضا لغتا الخطأ، من حيث إنني أخشى على الدوام ألا أكون قد استعملتهما «على الوجه الصحيح». لا يُطرح عليّ هذا المشكل عندما أتكلم الدارجة: حينها يمكنني أن أستعمل لفظا بدل آخر، إلا أنني لا أرتكب أخطاء على الإطلاق، من ثمة ذلك الشعور بالأمن والطمأنينة. لقد تعلمت ما تعلمته من الدارجة دفعة واحدة. يمكن أن نقول إنني لم أتقدم في معرفتها منذ سن الثالثة. وظللت أتصور أن ليس فيها مناطق غامضة، أو جانب مجهول. ليس الأمر على النحو نفسه، فيما يخص الفرنسية والفصحى، فقد تعلمتهما، ولا زلت. بما أن علاقتي بهما قائمة بالأساس على المكتوب، فإنني أقول في نفسي، كلما صغت جملة من الجمل، ربما أتيت خطأ متعلقا بالتركيب، و توافق الأزمنة أو الإعراب. لا شكّ أنني تقدمت مع مر السنين في معرفتهما، إلا أنني لن أتمكن منهما تمام التمكّن. لذا فإن عليّ أن أراقب نفسي دون هوادة، وأن أكون شديد الإحتراس على الدوام. الأخطار متعددة، ومن شأن الخطأ أن يكلف ثمنا باهظا. أنا معرّض دوما لأن أتعثر، وقد يصعب في بعض الأحيان استئناف السير بعد السقطة.

وجهٌ شاحب

عندما نتحدث عن الازدواجية اللغوية، نذكر، في بعض الأحيان، عبارة هي وقف على الرسوم المصورة: **اللسان المفلوق**. وهي عبارة تدل في لهجة الهنود الحمر على الكذب والنفاق وازدواجية اللسان. المعنيّ الأساس بهذه العبارة هو الرجل الأبيض: «للوجه الشاحب لسان مفلوق». يتميز بلون بشرته وشكل لسانه. وجوده الخبيث يتستر وراء مظهره الجذاب. يضع فيه الهندي الذي يتوفر على لسان مستقيم وحيد، والذي يتميز بصدق كلامه، كامل الثقة، إلا أنه سرعان ما يتبيّن بمرارة أنه أخطأ الظن.

يتوجه إذن نحو الوجه الشاحب. هاهما وجهاً لوجه. الهنديّ قد ضم ساعديه، علامة على غضب حانق، وهو يستعمل صيغة الغائب كي يخاطب محاوره. بأية لغة؟ لم يكن السؤال ليطرح عليّ وأنا بعدُ صغير السن. كنت أتلقّى الرسوم باللغة الفرنسية، ولم أكن أتصور أن بإمكانها أن تكون غير ما كانت عليه. الحقيقة أن المسألة لم تكن تعنيني تماما: كانت اللغة الفرنسية تبدو لي بمثل البداهة التي للصورة التي تصاحبها. ومثلما لم أكن لأبالي بجنسية الرسم، لم أكن لأنشغل بهوية لغة الشخوص. فقد كانوا يتكلمون اللغة التي كان عليهم أن يتكلموا بها، لغة الرسوم المصورة، وهي الفرنسية بالمناسبة... وعلى رغم ذلك، فقد كانت هناك عبارات كان من شأنها أن تزعجني، كالتوعدات، *Goddamn*، على سبيل المثال.

أما اليوم، فينتابني قلق من نوع آخر، لا أستطيع أن أكشف طبيعته، أو أن أتبيّنه على الأقل. للوجه الشاحب لسان مفلوق: هذه العبارة لم يكن لها قط أن تَرِدَ باللغة الفرنسية (ليست الكيبيك أرضا خصبة لازدهار الرسوم المصورة،

على الأقل لتلك التي كنت أطالعها). أفترض إذن أن الهندي قد استعمل لغته للحديث مع الوجه الشاحب، وأن هذا الأخير، لكونه أدرك محتوى الخطاب، فإن له لسانا مفلوقا.

إلا أن هناك افتراضا آخر ينبغي أخذه بعين الاعتبار: أن الهندي تكلم اللغة الإنجليزية، لغة الأبيض، وعلى أية حال فهو لم ينطق إلا بكلمة هندية وحيدة هي *Hugh*[2]. إذا كان الأمر على هذا النحو، فهو إذن مزدوج اللغة، في حين أن مخاطبه، رغم شحوبة وجهه، وحيدُها. في هذه الحالة فإن الهنديّ، وليس الوجهَ الشاحب، هو من يمتلك لسانا مفلوقا، مادام يستعير من أجل التعبير لغة مَن يتهمه بأن له لسانا مفلوقا...

كيف يمكن للمرء أن يكون وحيد اللغة؟ منذ كنت طفلا يافعا، وحتى قبل أن أرتاد المدرسة، كنت أعْلَم أن هناك لغة أخرى غير العربية، هي الأمازيغية، التي كان يتكلمها صاحب دكان الحيّ الذي كنت أقطنه. إذا كانت اللغة الأمازيغية مرتبطة بالنسبة إليّ بالدكان (لم أكن بطبيعة الحال لأخمّن وقتئذ مدى غنى الثقافة الأمازيغية)، فإن الفرنسية كانت شديدة الارتباط بغذاء عجيب تتعذر تسميته: وهو عبارة عن قطعة خبز مقسومة شطرين، مع شيء مّا يوضع بينهما. في طريقي إلى المدرسة، كنت أمرّ على ثكنة عسكرية حيث غالبا ما كنت أرى عسكريا يسير جيئة وذهابا، وهو فرنسي طويل القامة قويّ الجسد، ذو سحنة وردية اللون، يحمل على كتفه بندقيته ويعض بملء فيه ساندويتش. لم أكتشف هذه الكلمة ذات الأصل الإنجليزي، إلا سنوات فيما بعد، ومؤخرا علمت أنها «مشتقة من اسم الكونت دو ساندويتش، الذي اكتشف طباخه هذا النوع من الأكلات كي يُجنبه مغادرة طاولة اللعب».

كانت الفرنسية لغة المعلم، لغة الكتاب المدرسي، والواجبات المدرسية، اللغة الأجنبية، لغة الخارج. كم كانت دهشتي خلال رحلة إلى أسبانيا سنة 1964، أنني لم أعثر على إسبانيّ واحد قادر على أن يفهم ما أقوله بهاته اللغة (فما أحراك بالعربية). كان الناس الذين ألاقيهم أناسا من أفراد الشعب، كانوا يبدون لي وحيدي لغة سعداء، لا يشعرون بأية حاجة إلى تعلم لغة أخرى، كان

2. قرأت مؤخرا أنها «كلمة يتوخى منها محاكاة صياح يصدر عن الهنود الأمريكيين أثناء الحرب».

العالم يظهر لهم كاملا مع اللغة الإسبانية. قد يُرد عليّ بأن العالم كامل في أية لغة. ربما... يعرف المغاربي عن طريق التجربة، أن الحياة تكون أقل صعوبة عندما تؤازر اللغة الفرنسية اللغة العربية. لذا فهو في حياته اليومية مزدوج اللغة فعليا أو افتراضيا. بناء على ذلك، فاللغة الفرنسية لا تمثل بالنسبة إليه فعلا لغة أجنبية، أو لنقل إنها ليست حقا كذلك.

لنعد إلى الحديث عن إسبانيا، لقد أمضيت فيها بعض الأيام حاملا معي كزاد ذكريات من رواية **الأمل** لأندري مالرو، ومن رواية **لمن تدق الأجراس؟** لإرنست همنغواي (أزور البلدان حاملا معي تصورات أدبية: في المناظر والمشاهد التي تتبدى لي أبحث بنوع من السذاجة عن ذكريات قراءات). لم أحمل معي كتبا، وفي المكتبات التي كنت أجرؤ على اقتحامها، لم يكن للكتاب باللغة الفرنسية وجود. استغرقت قليلا من الوقت كي أتبيّن أن الإسبان لم يكونوا يقرؤون إلا كتبا كتبت بالإسبانية، الأمر الذي لم يكن يخلو من خيبة بالنسبة لي أنا الوافد من بلد فيه عدد المكتبات الفرنسية يضاهي عدد المكتبات العربية. ومع ذلك، فعند تجوالي في دروب قرطبة ومدريد، كنت أقرأ إعلانات وأعمدة إشهار، وأسماء بعض المتاجر، وعناوين بعض الصحف، فكنت أعجب من فهمي لدلالة بعض الكلمات، وهي كلمات من أصل عربي. وهكذا غدت اللغة الإسبانية مألوفة لدي ألفة غريبة، غدت طرسا شفافا يكشف عن بقايا لغة قديمة، وآثار كتابة ممحية. حتى الآن لا أستطيع أن أصادف عبارة إسبانية من غير أن أعتبرها لغزا، فأسعى، من غير أن أفلح في غالب الأحيان، أن أردها إلى أصل عربي. لا حاجة إلى التأكيد أن الإسباني أو الفرنسي بإمكانهما كذلك أن يتعرفا بسهولة على بعض كلمات لغتهما في الدارجة المغربية.

نعرف أن الفرنسي الذي يحل بالرباط أو الدار البيضاء، لا يشعر قط أنه بعيد عن موطنه: إذ لابد وأن يعثر على من يتكلم لغته. وسرعان ما يكشف له كشك الجرائد عن الازدواجية اللغوية التي تميّز البلد (ففيه يجد من اليوميات والأسبوعيات و المجلات المكتوبة بالفرنسية بقدر ما يجد منها ما هو مكتوب بالعربية). تتجلى الازدواجية أيضا في المذياع، والتلفاز، مثلما تظهر في التعليم والإدارة. أسماء الأزقة مكتوبة باللغتين، مرسومة بحرفين. الأسباب الكامنة وراء ذلك معروفة. في سياق تعد فيه الازدواجيةُ مُقوّما أساسيا مُتجليا في

كل المستويات، لا يشكل ظهور الكتّاب ذوي اللسان المفلوق ما يبعث على الاستغراب.

ما الحال بالنسبة لمن يكتبون بالعربية؟ إنهم كذلك، وبمعنى ما ذوو لسان مفلوق، ليس فحسب لأنهم يتمكنون من اللغة الفرنسية قليلا أو كثيرا، ولأن بعض تعابير هاته اللغة ولوَيْناتها تتسرب إلى نصوصهم، وإنما خصوصا لأن نماذجهم الأدبية هي فرنسية في جزء منها. أما الآخرون، «الفرنكفونيون» (وهي كلمة ذات إيحاءات متعددة)، فهم يُصرون على كونهم يتكلمون اللغة العربية وأن إنتاجاتهم تعكس ذلك. صحيح أنهم يكتبون بالفرنسية، إلا أنهم يؤكدون أنهم لا يغفلون العربية. فهم يَدْعون إذن إلى قراءة نصوصهم كما لو كانت طروسا، فوراء الحروف الفرنسية، هناك حروف عربية. كتابة عكرة، تقابلها قراءة مشوشة...

لماذا تكتب باللغة الفرنسية؟ سؤال يطرح عادة على الكاتب الذي ينشر كتبه بهاته اللغة، وهو سؤال من شأنه أن يثير قلقه وشعوره بالذنب[3]. وعند رده، يظهر لباقة ورهافة، يَذكر فعل التاريخ، كما يذكر التكوين الذي تلقاه، و قد يقول أيضا إنه يحس أنه يتمتع بنوع من الحرية في الفرنسية، وأنه يلمس بدرجة أقل تَابُو الجنس والسياسة. كما سيقول بأنه عاجز عن الكتابة بلغة أخرى، وقد يتحدث أحيانا بطريقة غامضة عن اللذة التي تُوفّرها له الفرنسية. لن يَعترف دوما أنّ الكتابة بالفرنسية تحقق لكاتبها بعض الحظوة وتمنحه اعتبارا، وتمكنه من جمهور مضاعف (ها نحن مرة أخرى أمام اللسان المفلوق!)، وانتشار وَاسع. يمكن تصور افتراض آخر: الكتابة تجاوز للذات، حتى إن اقتضى الأمر أخذ مسافة مع اللغة الأم. فباستطاعة الكاتب أن يختار، لو توفرت له الإمكانات، اللغة البعيدة، الغريبة الأجنبية، كي يقترب من ذاته...

لن يذهب «الفرنكفوني» مع ذلك إلى الردّ على السؤال الذي يطرح عليه بإثارة سؤال آخر، وحكاية أخرى (أهي الحكاية ذاتها؟) : «لماذا أكتب بالعربية؟»... أليست العربية هي اللغة القومية؟ ألم تعد العامل الأساس للوحدة التي طالما حُلِم بها والتي تمتد من المحيط إلى الخليج؟ عمليا، من يكتب

3.كتب هذا النص سنة 1998. وقد تغيرت الأحوال منذئذ: فقد صار للدارجة المغربية المنافحون عنها، كما أصبحت اللغة الأمازيغية لغة رسمية.

باللغة العربية لا يتعرض أبدا لهذا السؤال الماكر. لا أحد يستفسره لماذا يكتب بها، فالأمر لا يحتاج إلى دليل، الأمر طبيعي. ليس له أن يُبرره، وأن يبحث عن مشروعية لقراره اللغوي، فقد أحسن الاختيار. لكن، هل اختار بالفعل؟ وبصفة عامة، هل يختار المرء اللغة التي يكتب بها؟

لسان مفلوق، وأدب مفلوق. ليس هذا ما كان يتوقع عند الاستقلال. كان يعتقد وقتها أن أهل الأدب سيعملون، دفعة واحدة، ومن غير أن ينقطعوا عن التفتح على أوروبا، على إنعاش ثقافة وطنية قوامها اللغة العربية. والحال أن ليس هذا ما نلحظه اليوم. فكل سنة، نتبين أن الكتب المنشورة باللغة الفرنسية تكاد تعادل في عددها نظيرتها بالعربية. هناك جمهوران مستهدفان،غالبا ما يتجاهل أحدهما الآخر، وينتميان لعالمين متباينين. الأبحاث الجامعية تنصب إما على الأدب المكتوب باللغة العربية، أو على «الأدب المغاربي المعبر عنه بالفرنسية» (لا يقال أبدا «الأدب المغاربي المعبر عنه بالعربية»). ليس في علمي أية دراسة تنصب على شكلي الكتابة في الوقت ذاته.

منذ زمن ليس بالبعيد، ساهمت في مناقشة رسالة في الشعر المغربي الحديث. كان صاحب الرسالة قد درس الإنتاج الشعري العربي، ورغم جودة رسالته وأهميتها، إلا أنه لم ينطق ببنت شفة فيما يخص الشعراء الذين يكتبون بالفرنسية. الغريب أن فكرة ضم هؤلاء إلى بحثه لم تخطر له على بال. استجمعت قواي وسألته بنبرة لا تخلو من احتشام، لماذا لم يعمل على إغناء تأملاته بفحص، ولو موجز، «لأشعارهم الفرنسية». نظر إلي بعين ملؤها الدهشة، وقليل من المؤاخذة، وأجابني أن موضوع رسالته كان من السعة بحيث لم يكن في إمكانه إلا أن يقتصر على الشعراء الذين يكتبون باللغة العربية. ردّ غامض مراوغ. خيّمت على الجلسة لحظة حرج لا شك أن الجمهور استشعرها. عندما أثرت مسألة مؤلمة لم يكن أحد يودّ طرحها، خُيّل إليّ أنني خرقت مُحرّما، أو أنني، على الأقل، خالفت عهدا وخرجت عن إجماع ضمني يمكن أن نصوغه على النحو: لكم أدبكم، ولي أدبي.

ربما يمثل المشكل الأساس للازدواجية اللغوية في المغرب في هذا الاتفاق المكتوم، في هذا التقبّل للفصل بين عالمين، وفي هذا التواطؤ السلبي الذي يحول دون الاعتراف المتبادل. وهكذا فإن الانطباع السائد هو أننا لا

نعيش وضعية الازدواج اللغوي، بقدر ما نعيش وضعية يتساكن فيها شكلان للأحادية اللغوية. ولا شك أن كل هذا سيَطرح على مؤرخ الأدب المغربي استقبالا صعوبات جمة.

الجملُ وطائرُ البجع

يحيل لفظ العقل في اشتقاقه إلى العُقال والرباط. وهكذا يبدو العقل لجاما وطوقا. ترتسم، والحالة هذه، صورة طائر البجع لمالارمي، سجين الثلج، وهو يحرك جناحيه للتخلص منه بلا جدوى، أو ترتسم الصورة الأكثر تواضعا للجمل المقيّد مخافة أن يتيه في الصحراء على هواه. نظرا لارتباطي بلغة، فها أنا بالضرورة مشدود إلى أرض، وها حَرَكاتي محدودة بالفضاء الضيّق الذي من نصيبي. وبما أنني أدور في حلقة مفرغة في حكاية لغتي، فأنا أتأمل الآفاق البعيدة، وذاك اللاتناهي الذي ليس في مقدوري أنْ أبلغه.

قد يقال لي: لك لغتان، ونوعان من الإكراهات: فبما أنت مغاربي، وبما أنت عربي، فأنت إلى حد ما جَمل مضاعف، أو إن شئت، جمل مرفق بطائر البجع. ألا تُلقي نظرتك ذات اليمين، وذات الشمال؟ أليست هذه النظرة المضاعفة، وهذا الانجذاب المتعدّد، هو الذي يُمكنك من أن تتكلم عن اللغة؟ وإلا فلن يكون ذلك في مقدورك...

أعلم ذلك: لِلحديث عن اللغة، من الضروري معرفة اثنتين على الأقل. صحيح أن بعض أحاديي اللغة، افتراضا بأن لهذا الصنف وجودا، يأخذ في الكلام عن لغته، إلا أنه يتحدث عنها آخذا بعين الاعتبار ماضيَها وحاضرها، فاحصا مستوياتها المختلفة، أنواع الدارجة، واللهجات، والأصناف اللسانية الجهوية، مادامت كل لغة متعددة متباينة الأشكال. قد يحصل في بعض الأحيان أن يكون أحدُ أطراف المقارنة لغةَ الحيوانات، وهذا ما نلفيه في استهلال بعض المؤلفات العربية حول البلاغة: الحمد لله الذي فضلنا على البهائم بأن وهبَنا

النطق... في السياق نفسه، هل يمكننا أن نتحدث عن أدب ما من غير أن نكون علي اطلاع على آداب أخرى، أو على الأقل أن نفترض وجودها؟ هل هناك منظر للآداب لا يعرف إلا أدبه؟

كان لقائي بالأدبين العربي والفرنسي، شأن كثير من القراء المغاربة، عن طريق «المختارات» الموجودة ضمن «كتب القراءة». والحقيقة أن اللقاء القائم على الكتب كان يتم منذ الكُتّاب، بالنسبة لمن يرتادونه. فيه كنا نتلو القرآن ونحفظه عن ظهْر قلب، مبتدئين بأقصر السّوَر، التي كان يُفترض أنها سهلة الحفظ (ومع ذلك فيبدو لي أنها أكثرها عسرا على الفهم المباشر). كنا نتّبع القراءة المتقهقرة، فنتراجع نحو سُوَر تزداد طولا، حتى نبلغ أكثرها طولا على الإطلاق، سورة البقرة، وهكذا كنا نصل إلى بداية الكتاب... لا داعي إلى التأكيد أن التلامذة الذين يبلغون المسار النهائي ويحفظون المصحف كله عن ظهر قلب لم يكونوا كثرا. لكن، مهما كان جزء النص المحصّل، فقد كان ذلك لقاء أول مع الأدب، بالمعنى الواسع للكلمة، الحرف والكتابة والكتاب.

بعد الكُتّاب، كانت المدرسة التي تسمى حديثة. فكان الأدب يتمثل بالنسبة إلينا، نحن التلاميذ، في استظهار قصائد عربية من القرن العشرين، وكذلك مما قبل القرن الرابع الهجري، وليس في ذلك ما يثير الدهشة، اعتبارا لبطء التطور الذي عرفته اللغة الأدبية العربية. أما في الفرنسية، فعلى العكس من ذلك، لم نكن نرجع إلى ما دون دو بيلي du Bellay، شاعر القرن السادس عشر: «طوبى لمن قام، مثل عوليس، برحلة جميلة»...

كانت معرفة الأعمال الأدبية الكاملة تتم بفضل المنشورات الوافدة من القاهرة وبيروت، البلدتين السحريتين اللتين كنا نفترض أن كائنات عُليا وفطاحل تعيش فيهما. من هاتين العاصمتين أيضا كانت تفدُ إلينا أيضا ترجمات كتب نشرت في باريس ولندن، المدينتين الأكثر أسطوريةً. وهكذا كان الأدب الأوروبي يصل إلينا عن طريق المشارقة. كانت الكتب تُعرض بأثمنة بخسة، وكان أرسين لوبين Arsène Lupin اللص الظريف، يجد مكانه قرب طارزان، لكن أيضا قرب تولستوي، وسارتر، ومورافيا.

أمر يستحق التنبيه، وهو أن المترجم كان يُقدم في بعض الأحيان كمؤلف.

أتذكر كتابا يحمل عنوان: **العرب في الأندلس**؛ كان على غلافه اسم واحد: علي الجارم. أهو اسم المؤلف؟ كلا، انه اسم المترجم، أما المؤلف فلا يظهر إلا في صفحة داخلية، وبأحرف صغيرة لا تكاد تُرى، فيظل عرضة للنسيان أو الإهمال. لست أذكر اسم المؤلف، فهل كان فرنسيا أم إسبانيا أم بريطانيا؟ لم تكن لذلك أهمية. ما الداعي إلى أن نشغل بالنا بأسماء أوروبية غريبة ومعقدة، لن تفلح الحروف العربية في نقلها إلا ناقصة؟ إنه العالم معكوسا: المؤلف لا يُرى، في حين أن العادة تقتضي أن المترجم هو الذي يتوارى في أغلب الأحيان. بإمكاننا أن نسوق الملاحظة ذاتها فيما يخص«أعمال» المنفلوطي، الذي يمكن اعتباره أنطوان غالان Antoine Galland الآداب العربية. فمن من القراء العرب يعرف اسم الكتاب الفرنسيين الذين «نقل» المنفلوطي أعمالهم (من بينها: **بول وفرجيني**، **سيرانو دو بيرجوراك**)، ناسبا إليها عناوين من اختراعه؟

قرأت **البؤساء** و**أنا كارينين** باللغة العربية، هذه الرواية الأخيرة كانت من دون شك قد نقلت عن لغة وسيطة، إما الإنجليزية أو الفرنسية. والحال أنه على غلاف رواية فيكتور هوغو، وكذا رواية تولستوي، كانت هناك إشارة: «ترجمة كاملة أمينة». إنه تنبيه مُطَمْئِن، حتى وإن كان القارئ لا يَرى له في البداية أدنى ضرورة، فكل ترجمة عليها أن تكون كاملة أمينة... هل يتعلق الأمر مع ذلك بتنبيه زائد؟ الظاهر أن لا: فهو يحذرنا من الترجمات الخائنة، كأنه يقول: هناك ترجمات عديدة رائجة ناقصة و غير مضبوطة، أما من جهتنا، فإننا سنقاوم ، ولن نرضخ للإغراءات، فترجمتنا التي ستطّلعون عليها هي، من دون أدنى شك، موثوقة مأمونة.

إذا لم تكن هذه الإشارة دون جدوى (هناك ويا للأسف ترجمات مُخلة)، فهي مع ذلك تنطوي على شيء من الحشو: عندما تكون الترجمة كاملة، فهي بالضرورة أمينة، والعكس بالعكس. غير أن ذلك الإصرار يرمي مع ذلك إلى التذكير بنزاهة الترجمة المقترحة. من هو يا ترى صاحب التنبيه؟ أهو المترجم؟ أم الناشر؟ هما معا من غير شك، إنهما يدافعان عن نزاهتهما، ويشهران تخلّقهما ويقسمان على ذلك علانية. ذاك هو معنى إشارتهما: نقسم أننا لا نكذب، وأن الإنتاج الأدبي الذي نقدمه لا ينطوي على مراوغة ولا خيانة، أو أية رذيلة من شأنها أن تبطل عملنا. والحال أنني تعلمت منذ الطفولة أن

أحترس من الذين يُكثرون من أداء القسم، إنهم كذّابون في معظمهم. القسَم معناه اعتراف بالكذب، وإعلان عن الجرم. حتى أنا نفسي، عندما أضبَط على خطأ، كنت أشهد الله على براءتي. بناء على ذلك فإن التنبيه: «ترجمة كاملة أمينة»، ليس هو إلا نوعا من الإشهار المزيّف، وخدعة تجارية، إنه يعني بكل وضوح، بالنسبة إليّ، أنا الذي أصبحت خبيرا في شؤون أداء القسم، هذه «ترجمة ناقصة خائنة».

كان الحقل الأدبي يسمح وقتئذ (واليوم، ما حاله؟) بهذا النوع من الممارسات ويجيزها. وكان هذا يتم «تحت الرضا المبهم للآباء»، وهذه قولة لكافكا أوردها هنا في غير سياقها. الآباء، الكبار، المعلمون. وهاهي خدعة ماكرة أخرى: الأساتذة لا يكذبون... وبالأحرى الكتب: فالشك في أحد الكتب سيكون من جانبي بدعة وضلالة. لم يكن بإمكاني أن أتنبأ أنني سأقرأ يوما ما رواية من **قتل روجي أكرويد** لأغاتا كريستي Agatha Christie، حيث المجرم ليس إلا السارد ذاته. لم يكن في إمكاني أن أتقبل أن يحتوي كتاب ما على أخطاء، وحذف وبتر.

ومع ذلك فإنني كنت متعودا على «القفزات» التي تظهر في الأفلام: كنت أقتحم القاعة المظلمة، وأنا أعلم أنها ستتم، تلك كانت هي القاعدة، إلا أن المرء في السينما كان يتبين ذلك، فيحتج بإصدار صفير حاد، في حين أن الأمر لم يكن يتبين حينا في الأدب، فلا يتضح إلا سنوات فيما بعد، وغالبا ما يكون ذلك بفعل الصدفة. وهكذا، فعندما ولجت في أحد الأيام خزانة فرنسية، لفتت نظري الأحجام السبعة لإحدى طبعات رواية **البؤساء** مصفوفة، سبع مرات على الأقل أضعاف الترجمة العربية. وما القول في ذلك المترجِم لشكسبير الذي لم يجعل البطل هاملت يموت في نهاية المسرحية؟ من جانبه، يقدم الدكتور ماردوز Mardrus ترجمته **لألف ليلة وليلة** على أنها «الترجمة الحرفية الكاملة للنص العربي»؛ إنه يكذب بطبيعة الحال، وإلا لما نبّه إلى ما أشار إليه.

من حسن الحظ أنه لم تكن هناك إلا ترجمات مخلة، كانت هناك ترجمات موفقة، نذكرها بإعجاب: **الكوميديا الإلهية** لحسن عثمان، **وضون كيخوطي** لعبد الرحمان بدوي. بالأسف لم تكن كاملة أمينة بدقة: فهذه فقرة حول النبي محمد حذفت في الترجمتين، وهو حذف تمت الإشارة إليه بنزاهة. لا ينبغي أن

ننسى أن الخيانة تصاحب شكلا من الأمانة: فأنطوان غالان، عندما حذف في ترجمته **لألف ليلة وليلة** الفقرات الإيروتيكية والاقتباسات الشعرية، قد خان بالفعل النصّ العربي، إلا أنه كان وفيا لروح عصره، وانتظارات معاصريه.

لم تُخلف الترجمات العربية لدانتي وثيرفانطيس أي صدى يُذكر! وعلى العكس، فإن ترجمات المنفلوطي غير الوفية عرفت وقْعا مدهشا. وقد نُظر إليها بالأحرى كأعمال مقتبسة، بل إلى حد ما كأصول، إنها تُشَكِل جزءا من الأدب العربي، بالدرجة نفسها التي تمثلها الروايات التي كتبت وقتذاك... وبالمثل، فان ترجمة **الليالي** التي قام بها أنطوان غالان، تُشكِل جزءا من الأدب الفرنسي، مثلما تشكل **كليلة ودمنة** مَعْلمة أساسية في الأدب العربي. الإبداع الأدبي يسير جنبا إلى جنب مع الترجمة، ومن المؤسف أن المترجمين لا يَحْظون باهتمام كبير: فالكتب المدرسية التي تَنْصَبّ على تاريخ الأدب العربي كما تَشَكل أواسط القرن التاسع عشر، انطلاقا مما يُدعى «النهضة»، لا تدْرس في الوقت ذاته تاريخ الترجمة.[4]

في القرن التاسع عشر، كان الأدب العربي متعبا، خائر القوى، يحتضر في عزلة مُضنية. لنَسُق الشاعر الألماني غوته بهذا الصدد، يقول: «ينتهي كل أدب بأن يمل نفسه، ما لم ينعشه إسهام أجنبي»[5]. فما هو اسم الشاعر، أوالناثر العربي الذي يمكننا أن نسوقه بين القرنين الثاني عشر والتاسع عشر؟ في نهاية الأمر، إن الترجمة قد أنقذت الأدب العربي، وواكبته باستمرار، وساهمت في تجديده، وذلك بالانفتاح على أجناس أخرى جديدة، و ارتياد أشكال للكتابة لم يَسْبق لها مثيل. كما أنها ساهمت في بعث روح جديدة في اللغة الأدبية، تلك اللغة التي عرفت تطورا هائلا، وهذا بالضبط، لأننا وراء ما يكتب نلمس لغة أوروبية. لم يمض كثير من الوقت على الفترة التي كنا نلحظ فيها إحساسات متمايزة بحسب مرجع اللغة الأجنبية. فكتابة المصريين الأنجلوفونيين (العقاد، المازني) كانت مخالفة للغة الفرنكفونيين (طه حسين، توفيق الحكيم). كانت اللغة الأجنبية تعْمل عمَلها في لغة إبداعاتهم، اللغة

4. لا داعي لتأكيد أن الأمر يتعلق هنا بالأدب العربي في الشرق وليس في المغارب.
5. ذكره بيرمان في **محنة الغريب** (بالفرنسية)، ص. 106.

العربية، فتعيد تَشكلها، وتعطيها صورة خاصة من السهل التعرّف عليها. كان ذلك يتضح في الأسلوب، وفي العاصمة التي تتم الإحالة إليها، لندن أوباريس، وكذا في المراجع الأدبية، كجورج برنار شو الذي لا يأتي على ذكره أيّ فرنكفوني، وبول فاليري الذي لا يذكره الأنجلوفونيون. كنت شخصيا أشد ميلا للفرنكفونيين، أما الأنجلوفونيون الذين كانوا يكتبون هم أيضا باللغة العربية، فكانوا بعيدين عن اهتمامي، و أخشى أن يكون الأمر قد ظل على هاته الحال إلى اليوم.

لاحظ غوته سنة 1827: «لم يعد للأدب القومي اليوم من معنى، لقد حان إبان الأدب العالمي، وعلى كل منا أن يعمل على التعجيل بحلوله»[6]. إن الأدب العربي الحديث، بمختلف مكوناته من رواية و شعر ومسرح ونقد، هو بمعنى ما ترجمة «كاملة أمينة» للأدب الأوروبي، إنه مرآة، وانعكاس يزداد دقة أويقل، لما يتمّ خارجا في باريس ولندن. كلما ازداد الأدب العربي قربا منهما، تَحسنت حاله، فلم يعد الإلحاح على الهوية أو الأصالة، وكان التخلي عن التفرد ثمَن اقتحام الحداثة، التي ليست في الحقيقة إلا المساهمة في الآداب العالمية Weltliteratur التي هي تعددية بالضرورة...

في نهاية المطاف أذْعن الجمل للأمر، بعد أن ملّ نفسه وهو يجترّ ماضيَه «المشرق» («متذكرا أنه كان...»)، فأخذ يراها في المرآة التي يضعها طائر البجع أمامه.

6. نفسه، ص. 91.

آداب الفردوس

في المدرسة الابتدائية، يتم الاتصال بالأدب عن طريق قراءة النصوص، لكنه يتم أيضا عن طريق نسخها. يبدو النّسخ عملية تبعث على الارتياح، بله مصدرا للذة[7]، على الأقل بالنسبة للبعض، وليس في أعين أولئك الذين كانوا، قبل ظهور الطباعة، يجعلون منه حرفة. حُلم أحدهم، ابن الحاضنة، كان دوما مبعث تسلية بالنسبة إلي: فبينما خلد إلى النوم ذات ليلة، تراءى له أنه في الجنة. كان مستلقيا على قفاه، واضعا رجلا على الأخرى، فقال: الآن «استرحت من النسخ»!

لابد وأن يذكّر هذا الحلم ببوفار وبيكوشي في رواية غوستاف فلوبير:«كلاهما نسّاخ، بوفار في مؤسسة تجارية، أما بيكوشي ففي وزارة البحرية». عندما يلتقيان ذات أحد ويتعارفان، يصيح بوفار متعجبا:«ربما سنكون أكثر راحة لو كنا في الريف!» ينتهي بهما الأمر بأن يحققا حلمهما، والبقية معروفة: يعقدان العزم على تعلم مختلف المعارف العلمية والأدبية، فتخيب آمالهما كل مرة فلا يرضيان بشيء... لا تكتمل الرواية، إلا أن فلوبير ترك خطاطات للتتمة، ومن بينها هذا المقطع الذي كان من المتوقّع أن يوضع في النهاية: «يالها من فكرة تواطأوا على إخفائها! كانا يبتسمان، كلما راودتهما! فيتبادلانها في الآن نفسه: إنها فكرة النّسخ [...] إعداد مكتب ذي قمّطرين [...] اقتناء سجل وبعض الأدوات من صمغ وممحاة الخ. [...] ثم الشروع في العمل.»

7. لو أنني عشت في ما مضى من الأزمنة، لكنت اخترت من دون شك حرفة النسخ. أومأت إلى ذلك في حصان نيتشه، حيث تحدثت عن شخصية لا تستطيع أن تقرأ إلا عندما تنسخ.

استلهم فلوبير ذلك من أقصوصة لبارتيليمي موريس، **كاتبا الضبط**. روبير وأندرياس، يبلغان من العمر ثمانية وثلاثين سنة، ويشغلان كاتبَي ضبط. بما أنهما يظلان يعملان من السادسة صباحا حتى الثانية عشرة ليلا، فلا تشغل بالهما إلا فكرة واحدة، أن يأتي اليوم الذي يبلغان فيه سن التقاعد، فيتوقفان عن النسخ. عندما حل ذلك اليوم، أقاما في منزل في الريف، وتفرغا للقنص والصيد، إلا أن هذا الفردوس الذي طالما حلما به تبيّن أنه جحيم، إلى أن جاء اليوم الذي أدرك فيه روبير، الذي لا يقرأ إلا جهرا، أنه عندما كان يقرأ **جريدة المحاكم** بصوت مرتفع، كان أندرياس يكتب سرا ما ينطق به صاحبه. وسرعان ما تبيّن الأمر: «وهكذا أخذ هذان العجوزان في الكتابة مدة أربع أو خمس ساعات كل يوم، أحدهما يُملي على الآخر. وهكذا كانت آخر لذة، وأكثرها صدقا، كانت لذتهما الوحيدة هي أن يستأنفا وهْماً هذا العمل الشاق الذي شغلهما خلال ثمانية وثلاثين سنة، ومتّعهما، ربما رغم أنفهما، بالسعادة». في غمرة الحماس، واصَلا، مثلهما مثل بطلَي فلوبير، عملا كان يبدو لهما فيما قبل عملا مقيتا. في البداية لم يجرؤ كل منهما أن يصارح الآخر، كما لو أن الأمر يتعلق برذيلة من الرذائل، لكن، كم كان ارتياحهما عظيما لما أدركا أنهما يتقاسمان الرغبة نفسَها!

لم يحاول روبير وأندرياس تأليف عمل شخصي ما دام النسخ والكتابة تحت الإملاء يرضيانهما كفاية. وعلى العكس من ذلك، فإن بوفار وبيكوشي راودتهما الرغبة في أن يكتبا قطعة مسرحية («الصعوبة كانت تكمن فقط في اختيار الموضوع»)، ثم رواية فيما بعد («وتحقيقا لذلك، أخذا ينقبان في ذكرياتهما)»...

في المدرسة، سرعان ما نتبين، مع التمرين على «الإنشاء»، أن هناك فرقا شاسعا بين نسخ نص، وبين تأليفه. وقد بينت بعض الدراسات القرابة بين التيمات الأدبية لعصر من العصور، وبين الموضوعات المقترحة في القسم، جو عام يطبع هاته وتلك. وعلى أية حال، فإن الإنشاء عمل أدبي... وهو تمرين لا يخلو من صعوبة، ولا يرقى إلى الارتياح الذي يُوفّره النّسخ، إلا أنه مطمئن مع ذلك، مادام يتم تحت رقابة المعلم. يطرح المشكل عندما نقرر الاستغناء عن هذا الأخير: حينئذ يخالجنا الشعور أننا ارتكبنا محظورا، وإلا لِمَ نقوم بذلك

في الخفاء في معظم الأحيان؟ إذا كنا نتردد كل هذا التردد في أن نكشف عن كتاباتنا، فلأننا نتوقع اللامبالاة، والسّخرية، بله عداء صريحا أو ضمنيا من الوسط الذي نعيش فيه.

لا يشجعونك على الكتابة (وأحيانا على القراءة)، ومع ذلك تتشبث بحماقتك! كان ضون كيخوطي يعرف ذلك أحسن من أيّ كان، هو القارئ الكبير الذي كان يبهر الذين يلاقيهم باطلاعه وسعة تحصيله. في الوسط الريفي حيث يهيم، كانت قراءاته تلاحقه، حمل ثقيل لم يكن من الممكن أن يتخلص منه، شأنه شأن شخوص فلوبير وموريس الذين ظلوا تحت هيمنة حرفتهم القديمة كنُسّاخ. مما يثير الانتباه هو أنه، عند مغامرته الأولى، حرص على ألا يلحظ أي أحد خروجه: «وهكذا، ومن غير أن يُطلع أحدا على نواياه، ولا أن يراه أحد، ذات صباح، وقبل طلوع الفجر [...] توجه نحو الريف». غادر منزله، مجال الخصوصية والانغلاق والقراءة، بحثا عن المغامرة، إلا أنه لا يقوم بذلك من غير انزعاج، فمما تجدر الإشارة إليه أنه خرج «من باب سريّ لفناء الدواجن»... وبالمثل يبدو لي أن الكاتب يتسلل هو كذلك من بيته عبر باب سري.

من جهته لا يَقْدر ابن القارح، بطل **رسالة الغفران** الذي يشترك مع ضون كيخوطي في بعض الصفات، لا يَقدر أن يتحرر في الآخرة من المعرفة الشّعرية واللغوية التي حصلها خلال حياته الدنيا. وهو يلحظ ذلك أيضا عند الشعراء الذين التقى بهم في الجنة أو في الجحيم: إنهم لم يعودوا يَنظمون أشعارا (لماذا سيفعلون؟)، لكنهم يظلون، في مجملهم، سجناء ما أبدعوه في حياتهم الدنيا: فيعيدون وينسخون ويحاكون ما كانوا عليه. يصف المعري عالما أخرويا هو بمثابة انعكاس للحياة الدنيا.[8] في الفردوس تظل الآداب تزهر.

يبدو أن الحالم الذي أشرنا إليه في البداية يُبدّل في الجنة من وضعه، فهو لا يقوم بنسخ، ويتمتع براحة مستحقة. ولكن، هل تحرر حقا من ماضيه؟

8. هل يمكن للأمور أن تكون على غير هذا النحو؟ يلاحظ رولان بارت، بعد أن يشير إلى «العجز عن تخيل صورة الآخر»، يلاحظ أن المريخ، في روايات الخيال العلمي، «يخضع ضمنا لحتمية تاريخية مستنسخة عن حتمية الأرض [...] ومن المحتمل أننا إذا ما وطئت أقدامنا المريخ كما نتصوره، فإننا لن نعثر فيه إلا على الأرض نفسها، وبين هاتين التركيبتين للتاريخ نفسه، لن نتمكن من معرفة أي منهما هو كوكبنا». **ميثولوجيات** (بالفرنسية)، ص. 43.

حتى في الفردوس، تظل تلاحقه ذكرى نسخ الكتب. فهو لم ينقطع عن عمله المعتاد، ومثله مثل أنداده من شخوص فلوبير وموريس، يبدو أن الرغبة تخامره لاستئناف ذلك العمل. على أية حال، فإن إقامته في الجنة لم تكن إلا حلما، وسرعان ما حلت اليقظة، فكان عليه أن يكتب من جديد.

المتربصة

لا نتحرّر من لغتنا التي تربّينا عليها في أسرتنا، والتي اعتدناها وألِفناها. فهي حتى إن كانت في حالة كمون، فإنها تظل متربصة في المناسبات جميعها. على هذا النحو فإن كل متكلم يعبّر باللغات الأجنبية انطلاقا من لغته التي يمكن التعرف عليها عن طريق نبرة شاذة أو لفظ أو تركيب، وأيضا عن طريق النظرة وسمات الوجه (أجل، للُغة وجه). مهما كانت الكلمات الأجنبية التي أتلفظها، تظل العربية مسموعةَ من خلالها كعلامة لا تمّحي. أتكلم اللغات جميعها، لكن بالعربية... بكل أسف، لست أنا صاحب هذه القولة الجميلة، لست صاحبها بالتمام. فهي اقتباس معدل لمقطع من يوميات كافكا الذي يورد هو بدوره قول فنانة من براغ: «أترون، إنني أتكلم اللغات جميعها، لكن باليديش».

الظاهر أن المسألة لا تُطرح عند الكتابة. فالكاتب المغاربي عندما يُحرر نصا بالفرنسية يكون مبدئيا في حمى من كل انزلاق. ولكن هل يتوفّق في ذلك بالفعل، والأهم، هل يرغب فيه؟ ألا يجد عزة في أن يظهر نفسه «كما يحوّله الخلود إلى ما هو عليه»، على حد تعبير مالارمي في قصيدته **قبر إدغار بو**؟ فسواء أتعلق الأمر بسرد أم مقالة أو قصيدة، فإن الأرضية العربية أو الأمازيغية لا بد وأن تتجلى آثارها... وسيكون من غير المقبول بالنسبة لقرائه، أن يكون الأمر خلاف ذلك، وأن تمّحي مرجعية المؤلد. من هنا كان إخفاق رواية إدريس الشرايبي، **سيأتي صديق لزيارتكم**، وهي الرواية التي لوحظ في شأنها «أنها تخيّب آمال الفرنسيين و المغاربة على السواء: فأولئك يبدو أنهم يتوقعون من كاتب يحمل اسما غريبا... أن «يُغرّبهم» عن وطنهم ولغتهم.

فهل هم في حاجة إلى مغربي للخوض في التفكير حول انحرافات المجتمع الاستهلاكي وعواقب تدخل وسائل الاتصال في شؤون الحياة اليومية؟ أما هؤلاء فيتساءلون عما إذا كان الشرايبي مازال مغربيا إذا كان يكتب باللغة الفرنسية ويطرق قضايا فرنسية محض»[9].

جاك دريدا من بين الكتاب القلائل، إن لم يكن هو الكاتب «المغاربي» الوحيد الذي لا يكشف في كتابته أنه منحدر من خارج، من بلد بعيد عن «المركز» : «لا أظن، في هذه اللحظة وإلى أن يثبت العكس، أن بإمكان القارئ أن يكشف عن طريق القراءة أنني «فرنسي من الجزائر»، هذا إن لم أعلن أنا نفسي عن ذلك. » ولكن، عند الحديث الشفوي لا يكون دريدا بمثل هذا اليقين: «لا أعتقد أنني أضعت نبرتي، وأنني فقدت كل ما يميز لهجة «فرنسي الجزائر». يتجلى ذلك بحدة في بعض المواقف «اليومية» (عند الغضب أوالاندهاش والتعجب، وهذا بين أعضاء أسرتي ومن آلفهم، فهو يتجلى أكثر في المجالات الخصوصية أكثر مما يظهر في العمومية، وهذا معيار يمكن الثقة فيه لخوض تجربة هذا التمييز المتذبذب الغريب)»[10].

وعلى العموم، فمهما حاول الأجنبي أن يعدل من حاله، لا بد وأن يقع في لحظة أو أخرى على حروف، على الحرف الذي يعجز عن نطقه، بحيث يفتضح أمره كأجنبي. هل بإمكانه أن يتجنّب استعماله؟ وهل ذلك في متناوله؟ في بعض الحالات قد يصدق ذلك، شريطة إتقان اللغة الأجنبية تمام الإتقان. وعلى رغم ذلك، فحتى هذا الإتقان المفترض من شأنه أن يثير الشبهات ويفضح الأصل. فيما يخصني، فإن الحرف الذي يفضحني ويشي بي هو حرف الراء. لن أتمكن قط من النطق بحرف الراء الباريسي، ولا سبيل إلى الاستغناء عنه، فهو موجود في كل جملة. لهذا طالما أعجبت بشخص كان يشكو من لثغة في الراء: يتعلق الأمر بعالم الكلام المعتزلي واصل بن عطاء. يعتقد عادة أن علماء الكلام أهل جد وصرامة، هذا أمر صحيح، إلا أننا عندما

---

9. فؤاد العروي، **المأساة اللغوية المغربية** (بالفرنسية)، ص. 180.

10. جاك دريدا، **أحادية لغة الآخر** (بالفرنسية)، ص. 77. من جهته كان شيوران قد كتب: «لما حللت باريس، لم أتمكن قط من التخلص من نبرتي الفلاكية valaque. فإذا لم يكن في مقدوري أن أتكلم كأهل البلد، فسأحاول أن أكتب مثلهم. هذا كان على الأرجح تفكيري اللاشعوري، وإلا كيف نفسر حرصي الشديد على أن أحاكيهم في إتقانهم، بل على أن أتفوق عليهم في ذلك؟» **تمرينات على الإعجاب** (بالفرنسية)، ص. 213.

نَطلع على ترجماتهم، ندرك أن البعض منهم لا يفكر إلا في التسلي(يصدق هذا أيضا على النحاة، الذين يضاهون تلامذة صغارا في ساحة مدرسة). لم يكن واصل إذن ، وهو من أصل غير عربي، لم يكن قادرا على النُّطق بحرف الراء، ولما تعب، كل مرة يفتح فيها فاه، من أن يكون محط سخرية من طرف أقرانه[11]، تمكن من حل لمعضلته بأن أسقط من حديثه جميع الكلمات التي تشمل الحرف الملعون. لكي يُتقن التكلم بلغة ، كان عليه أن يفقرها، ويحرمها من مكوّن أساس لأبجديتها وألفاظها.

بهذه العملية، لم يعد غريبا عن العربية أجنبيا عنها. ومع ذلك...

في سياق آخر، سيقال إن واصلا كان «أوليبيانيا[12]» قبل الأوان، وقبل ظهور الكلمة ذاتها...

11. يشير جاك دريدا إلى أن اللثغة تبدو له «مناقضة للوقار الفكري لكلام عمومي [...] وبالأولى مع ما يصبو إليه الكلام الشعري. فكوني استمعت إلى روني شار، على سبيل المثال، وهو يقرأ شذراته الحكمية بنبرة بدت لي في الوقت ذاته هزلية وفاحشة،كما بدت لي حقيقة تخون ذاتها، فإن ذلك لم يعمل قليلا في النيل من إعجاب امتد مدة في فترة الشباب». (أحادية لغة الآخر، ص. 78).

12. أوليبو Oulipo: جماعة من الأدباء يحددون أنفسهم «كجرذان يضعون لأنفسهم متاهات يسعون الى الخروج منها»، من بينهم ريمون كونو Raymond Queneau، وايطالو كالفينو Italo Calvino، وجورج بيريك Georges Perec .

بْـوارُو ضدَّ نُوطُـومب

غالبا ما فحصنا علاقتنا بلغة الآخر، وقلما درسنا علاقة الآخر بلغتنا، وعلى الخصوص إدراكنا للكيفية التي ينطقها بها. حاولت أن أحلل جانبا من هذه المسألة الشاسعة في **لن تتكلم لغتي**، وإحدى فرضياتي أننا لا نحب حقا أن يتكلم أجنبيّ لغتنا: لا نحب أن يتكلمها بكيفية سيئة[13]، لكننا لا نحب على الأخص أن يتكلمها بإتقان. افتراض من شأنه أن يصدم القارئ، أقر بذلك، إلا أنني كلما فكرت فيه، بدا لي أنه يستحق أن يؤخذ بعين الإعتبار. تجربتي الشخصية، و صدف قراءاتي من شأنهما أن يؤكدا هذا الإفتراض إلى درجة ما.

لنعتبر، على سبيل المثال، المخبر الشهير عند أغاتا كريستي، هركول بوارو Hercule Poirot، وهو بلجيكي نفى نفسه إلى انجلترا. شخصية مثيرة للإستهزاء: جمجمة بيضاوية، وشوارب طويلة، وعلى الخصوص ادعاء لا محدود. من لا يذكر ما يردده حول الخلايا الرمادية؟ ليس هذا كل ما في الأمر: يحصل له في بعض الأحيان أن يتكلم الإنجليزية بنبرة واضحة مقترفا أخطاء تركيب فادحة، وعلى الخصوص في **رواية دراما في ثلاثة فصول**. هل يعني ذلك أنه لم يتعلم هاته اللغة جيدا، وأنه، بالتالي، عاجز عن النطق بها؟ الواقع أنه يوحي في بعض الأحيان أنه لا يتقنها، وذلك بهدف إخماد يقظة محاوريه، واستبعاد

---

13. أمام أجنبي يبذل جهده للتعبير باللغة العربية، بإمكاني أن أشعر بنفاذ الصبر، بله بالسخط. ولوضع حد لهذا الوضع غير المريح، ربما أميل إلى الرد عليه بلغته. قد يبدو أنني أهب لنجدته، لكن في الحقيقة أنني أرده على عقبيه، وأحيله إلى لغته، وأنزع عنه الحق في استعمال لغتي. هناك طريقة لمنعه من العودة إلى ذلك: الضحك السادي، خصوصا عندما يؤدي النطق السيّئ إلى قلب المعاني، فمن شأن حرف نطق به على نحو سيّئ أن يؤدي إلى دلالات ماجنة أو جنسية أو قذرة.

حذرهم. ذلك أيضا سرّ ادعائه، كما يشير إلى ذلك في نهاية الرواية، جوابا عن سؤال السيد ساترويث:

«— قهقه بوارو: آه، ذلك الأمر! سأشرحه لك! أنا قادر أن أتكلم الإنجليزية دون الوقوع في أخطاء، لكنّ نبرتي ميزة لا يقدر ثمنها. ينظر إليّ الإنجليز بترفع. بوه! مَن هذا الأجنبي الذي لا يعرف حتى تكلم لغتنا بإتقان؟ لكن في الحقيقة أنني لا أريد أن يتخذ الناس حذرهم. أفضل أن يسخروا مني. وأنا أشجعهم على ذلك، وأتباهى. الإنجليز لا يحبون ذلك، ويتساءلون: «رجل في مثل هذا الغرور لا قيمة له على الإطلاق». هذا ما يعتقدون، إلا أنهم يخطئون تماما. وهم ليسوا على حذر» .

يَمثل الموقف الملتبس إزاء لغة أجنبية في رواية أغاتا كريستي عن طريق المسافة، والسخرية، ومسحة من اللعب. في مكان آخر، يمكن لهذا الموقف أن يكون مصدر مأساة.

في رواية **رعب و خفقان** تحكي أميلي نوطومب Amélie Nothomb (يبدو أن اليابانيين لا يغفرون لها كتابة هذه الرواية) حدثا يستحق التنبيه. فبطلتها، التي هي الساردة في الوقت ذاته (وهي بلجيكية، مثلها مثل الكاتبة، ومثل هركول بوارو) تعمل في مقاولة كبرى باليابان. يمثل عملها في تقديم فناجين القهوة إلى رؤسائها.«أخذْتُ هذا الدور بالجدية التي يفرضها كونُه الدور الوحيد الذي أسند إليّ.» ذات صباح، إستقبل رئيسها بعثة من عشرين شخصا ينتمون لمقاولة صديقة: «[...] قمت بالدور على أحسن وجه: قدمت كل فنجان بتواضع كبير، مرددة أكثر عبارات الترحيب رهافة، خافضة العينين منحنية الجسد». كانت تعتقد أنها قد أدت بذلك دورها، ولكن ما أن ذهبت البعثة حتى استدعاها رئيسها، وقال لها بنبرة غاضبة: «لقد أسأت كثيرا إلى بعثة المقاولة الصديقة!» ما الذي أزعج الضيوف؟ وما الخطأ الذي ارتكبته؟ «قدمْتِ القهوة بعبارات توحي أنك تتكلمين اليابانية بكامل الإتقان!» عيب المستخدمَة الشابة هو أنها تتقن اليابانية وتعرف لويناتها. وهكذا يتبدى أن إتقان التكلم بلغة أجنبية خطأ كبير لا يغتفر.

مهما حاوَلت التذكير بأن تمكّنها من اللغة اليابانية هو الذي كان السبب في توظيفها في الشركة، فإن الرئيس لم يفهم ذلك على هذا النحو: «لقد خلقت

جوا مقيتا في اجتماع هذا الصباح: كيف كان لشركائنا أن يشعروا بالثقة، مع وجود بيضاء تفهم لغتهم؟. هذا هو جوهر الحكاية: لم يرتاحوا إلى وجود أجنبية تفهم ما يقولونه. لقد انزعجوا، وترتيب الأمور الذي تعودوا عليه قد اختل. ليس للأجنبي أن يتكلم اليابانية بإتقان، وبالأحرى إن كان الأمر يتعلق ببيضاء. البيضاء ليس لها وليس عليها: فمن جهة، ليس لها أن تتكلم اليابانية، فذلك من غير المعقول، ومن جهة أخرى ليس عليها أن تتكلمها، فهذا محرم عليها. كل ما هو مسموح به لأجنبي، هو معرفة تقريبية باللغة: حينئذ يظل وضعه كأجنبي غير قابل للمساس، فهو الآخر بصفة واضحة، ومكانه محدد تحديدا جيدا.[14] وإلا فإن وضعه يختل، وتغدو هويته إشكالية: فهو ليس نحن، ليْسَنا، إلا أنه يتكلم مثلنا! المسألة مسألة نظام وترتيب: ضمن أيّ صنف نضع هذا الدخيل؟ ولكن أيضا: أين أضع نفسي؟ أين نضع أنفسنا؟ هذا ما أزعج مبعوثي المقاولة الصديقة. إنهم لم يشعروا بالثقة، شيءٌ ما سُلب منهم، ولم يعد العالم مثلما كانوا يتمثلونه ويعرفونه.

لقد تجرأت البيضاء أن تتكلم بطلاقة، وبلغت بها الوقاحة أن ترقى إلى مستوى المتحدثين الأصليين، أرادت أن تلغي الفروق بأن تتحرر من نفسها بغير حق. عليها إذن أن تُكفّر عن ذنبها، وسرعان ما صدر الحكم: «ابتداء من الآن، لن تتكلمي يابانية». لقد حكم عليها بالخرس، وعليها أن تركن إلى الصمت. وبالفعل، فإن عدم التحدث باليابانية، يعني عدم التكلم على الإطلاق، بما في ذلك لغتها الأصلية، تلك اللغة التي رُدت إليها، والتي لا يفهمها من حولها أحد. تُذَكّر بما نسيته، وهو أنها أجنبية، تُذَكّر بأن تتلقى الأمر بنسيان اللغة اليابانية. طريقة جذرية لمحو الخبرة التي اكتسبتها في اليابان، ولما تعلمته هناك، وهذا جزء من العمر لا يُعوّض. في نهاية المطاف ، فهي قد رُدّت إلى بياضها،

---

14. لاحظ كاتب فرنسي فيما يتعلق بكتابي حصان نيتشه: «ليس هناك أي خطأ لغوي». إذا ما تأملنا الأمر ف«أنت تتقن التكلم بلغتي»، تعني «أنت لا تتكلم لغتي». وفي هذا الميدان، لا أحد بمنجى من الخطأ. أعترف أنه كثيرا ما أتيحت لي فرصة التعبير عن عدم تسامحي اللغوي. كان من عادتي أن أهدي كتبي عند ظهورها إلى صديق فرنسي قديم. رأيته ذات يوم بعد غيبة طويلة، فسألني إذا ما كنت قد نشرت شيئا. أجبته: «نعم، لم أبعث إليك كتابي لأنه باللغة العربية». رد عليّ متعجبا: «أنا أعرف العربية»، فخجلت من نفسي. كنت أعلم أنه درس هاته اللغة، وأنه يتقنها، بل إنه، فضلا عن ذلك، قد نقل إلى الفرنسية كثيرا من الروايات العربية. كنت أعلم كل هذا، ومع ذلك فقد أنكرت عليه معرفته لغتي. عماء ونسيان لا يغتفران... سادت بيننا لحظة انزعاج متبادل. من شدة نبله، لم يلاحظ هفوتي التي كانت بالفعل غير مقصودة، إلا أنها لا تفهم بالرغم من ذلك. من غريب الصدف أنه هو نفسه الذي نقل إلى الفرنسية، مدة قليلة بعد ذلك، كتابي لن تتكلم لغتي.

وغربها، وفرنسيتها، واختلافها. ومع ذلك فقد حاولت أن تفهم الأمر على نحو بَيّن، ظنت أنها لم تسمع الحكم جيدا، راودها الأمل:

« — عفوا؟

— لم تعودي تعرفين اليابانية، الأمر واضح؟ [...]

— يستحيل، لا أحد يمكنه طاعة أمر كهذا» .

لا يجهل رئيسها أنه من المستحيل نسيان لغة. وهو نفسه لا يعمل إلا على ترديد الأمر الذي تلقاه («تلقيت أوامر في شأنك[15]»). وفي النهاية يتوجه إلى البيضاء متصالحا: «جربي على أية حال. على الأقل تظاهري بذلك».

هذا ما يهم في نهاية الأمر. ها نحن نعود، بعد انعراج صغير، إلى هركول بوارو، الذي تَظاهر بأنه لا يعرف الإنجليزية.

15. يطرح الجدال في مستوى الثنائي شرق- غرب. القيمة المعنية هي الطاعة. إذا صدقنا رئيس المقاولة الياباني، فإن الطاعة (حتى ولو كانت استجابة لأمر غير معقول)، تعني النظام، الذي لا يقوى عليه الغربي في نظره.

بعيداً عن القريب، قريباً من البعيد

من رواية مصرية ظهرت خلال الستينات (لا أذكر عنوانها واسم مؤلفها بل ولا حتى مضمونها)، لم تعلق بذهني إلا جزئية واحدة: أفعال الشخصيات وتصرفاتها مروية بالفصحى، بينما حواراتها بالعامية المصرية. كما هو معلوم، نجد هذا التوزيع للأدوار في العديد من روايات تلك الفترة، بيد أن خاصية مثيرة تميّز الرواية المشار إليها: كل شخوصها تستعمل العامية، باستثناء واحد، هو رب العائلة الذي لا ينطق إلا بالفصحى. أتذكر، من غير وضوح، أنه أزهري يرتدي اللباس التقليدي... مهما يكن، فما يظل محيّرا هو قراره الصارم نبذ العامية من خطابه واقتصاره، في المناسبات جميعها، على التحدث باللسان الفصيح. هل كان هذا السلوك من جانبه رغبة في الابتعاد عمن يحيطون به، أم إعلانا عن تفوقه، وإظهارا لسلطته (فهو الأب)؟ هل الأمر تجسيدٌ للقانون (فالقانون لا يكتب بالعامية، وإنما بالفصحى، أليس كذلك؟) أم إظهار للوفاء، لكن وفاء لمن، ولأية غاية؟

بإمكاننا أن نضع افتراضات عديدة، إلا أن ما لا يتطرق إليه شك هو أن لا أحد يستطيع أن يخوض هذا الرهان وبالأحرى أن يكسبه، وأن لا أحد كسبه من قبل. لم يكن سيبويه ولا الخليل الفراهيدي في حديثهما اليومي يتمسكان بقواعد الإعراب الصارمة. بدهي أن بطلنا، في العالم الذي يعيش فيه، وحيد في عناده ضد الجميع. مجنون هو إذن، لكن، هو كان يرى أن الآخرين جميعهم هم من في لجة الغباوة والجهل. صارت اللغة العربية التي ينطقها الناس من حوله مختلة، مجنونة[16]، لكنه مصمم فيما يخصه على ألا يستسلم

16. عن فرضية جنون اللغة، انظر جاك دريدا، **أحادية لغة الآخر**، ص. 408-104.

للهذيان الذي يحف به. لكم لغتكم ولي لغتي. أسفي عليكم إن كنتم تجرون إلى هلاككم، أما أنا فألتجئ إلى الفلك وأحتمي به كما فعل نوح.

ينبغي أن أعترف أنني ملت إلى تصديقه، بل إنني كنت أشعر نحوه ببعض التعاطف وأكن له محبة مبهمة، وعرفانا بالجميل، لأنني كنت أفهم جيدا أقواله، بينما لم أكن أعي ما تقوله الشخوص الأخرى بسبب عدم تمكني من العامية المصرية (في تلك الفترة لم تكن هناك تلفزة ولا مسلسلات، أما السينما فكانت تعتبر ترفا). كان هو الوحيدَ الذي يتكلم بالفصحى، والوحيدَ الذي يمكنني تلقي خطابه بلا أدنى إشكال. فبقدر ما كان بعيدا عن أهله وذويه، كان قريبا مني. أليس من أجلي تخلى عن لهجة قومه ؟

كنت وقتذاك في الثانية عشرة أو الثالثة عشرة وكنت أغتاظ كلما وقعت عند الروائيين الذين كنت أعجب بأسلوبهم، وفي مقدمتهم إحسان عبد القدوس، على حوار بالعامية (كان نجيب محفوظ يتجنب إذ ذاك ما كنت أعتبره ضلالا ومروقا). كنت أتقبل العامية في السينما والمسرح، لكنني لم أكن أطيق اقتحامها حرم المكتوب، وتسللها بين دفتي كتاب. كنت أنزعج لأنني أجد نفسي مقصيا من حرارة التواصل. ومما زاد من تذمري أنني كنت تحت تأثير فكرة خرقاء، وأعني ضرورة قراءة الكتب من بدايتها إلى نهايتها، دون إغفال أي شيء. والحال أنه بسبب الكلام العامي المبتذل، كان نصف محتوى الروايات التي أقرأها يفلت مني. ولهذا السبب اعتبرت أن أحسن رواية لإحسان عبد القدوس (ما زلت إلى اليوم أعتقد ذلك) هي **شيء في صدري**: رواية بدون حوارات، شخص السارد هو الوحيد الذي يتحدث، وبطبيعة الحال بالفصحى، دون أن ينبس ولو بلفظ واحد بالعامية.

وبطبيعة الحال، كنت أعد نفسي، عندما أكبر وأشرع في الكتابة، ألا أستعمل إلا اللسان الفصيح، اللسان الحق! خلاصة الأمر، كان هناك مجنون واحد، فإذا هما اثنان... مع فارق بسيط هو أنني كنت أمنّي النفس بالكتابة بالفصحى، بينما بطلنا كان يتحدث بها. كنت أرغب في تأليف كتب، أما هو فكان يتحدث كالكتب. كان أكثر مني جذرية، وعند التروي يمكن اعتباره رائعا في انحرافه ومبالغته. إلى الآن، وبعد خمسين سنة، لا يزال يثير اندهاشي وإعجابي.

لماذا أحيل إلى الرواية المصرية ؟ فمما قد يثير الاستغراب أنني لم أتحدث منذ الوهلة الأولى عن الأدب المغربي، موضوع حديثي هنا. ليسمح لي بطرح سؤال: هل يوجد أدب مغربي؟ لست متأكدا من ذلك، لست متأكدا تمام التأكد، ربما لم يوجد بعد. ذلك أنه، لكي يتأكد وجود أدب ما، لا بد أولا أن يكون له تاريخ، وعلى الأخص أن يصير موضوع تأريخ. فهل كتب تاريخ الأدب المغربي؟ هل يوجد كتاب يصف، استنادا إلى النصوص، أطواره ومراحله، من البداية (أية بداية؟) إلى النهاية، إلى أيامنا، إلينا «نحن»؟ إن الباحثين يتطرقون إما إلى النصوص التي أنتجت بالعربية، أو إلى التي أنتجت بالفرنسية. لا ينكبون أبدا، أو لنقل في أغلب الأحوال، على دراستها وتحليلها في الآن نفسه. يبدو أن إمكانية جمع الإنتاجين لا تتيسر إلا كقائمة جرد، كفهرس وقاموس. وهذا ما فعله على سبيل المثال سليم الجاي في **قاموس الكتاب المغاربة** (مؤلف بالفرنسية)، خصصه أساسا للأدب الحديث: يحظى فيه الأدب المكتوب بالفرنسية بحصة الأسد؛ أما الأدب القديم فأرض يلفها الظلام.

بالنسبة لي ولرفاقي في الصف، لم يكن الأدب المغربي موجودا حين بدأنا، حوالي منتصف الخمسينات من القرن الماضي، نتهجى الحروف ونقرأ. كنا نطالع في المدرسة نصوصا فرنسية، ألفونس دودي، سولي برودوم، طيوفيل غوتيي، ونصوصا شرقية، لا سيما المصرية منها. كنا نميل إلى مؤلفين بارزين، المنفلوطي وجبران، وإلى آخرين كانت كتبهم تباع قرب المساجد، على الرصيف (لن تجدها اليوم، لأن كتبا من نوع آخر أخذت مكانها). وطبعا لم تكن كتبنا المدرسية، المستوردة من مصر وفرنسا، تشتمل على نصوص لمؤلفين مغاربة. زد على ذلك أن أساتذتنا كانوا في الغالب فرنسيين ومصريين (بعض الجزائريين كانوا ضمنهم وكانوا يدرسون العربية).

لم نكن نعلم شيئا عن الأدب المغربي، قديمه وحديثه، عن ذلك العالم الموازي، عن تلك المرآة العاكسة، المطابقة، التي يشكلها الأدب عادة. كنا نعتقد أن اللغة التي ولدنا في أحضانها لغة هجينة منحطة، غير لائقة بالكتابة والأدب. حقا، كنا في البيت نحفظ أغاني وأهازيج، كنا نصغي إلى حكايات، وأحاجي، وأمثال سائرة، وحكم وأقوال مأثورة، لكن أيشكل هذا أدبا ؟ لم يكن هذا

يتبادر إلى أذهاننا، بل إن السؤال لم يكن واردا. كان الأدب موجودا بالفعل، لكن خارج فضائنا وبعيدا عن عالمنا: يكتبه أناس مختلفون، أجانب يمسكون بزمامه، ونعتبره وقفا عليهم. فكأن وجود أدب خاص بنا من قبيل الوقاحة، أو ربما أن المغاربة غير مؤهلين لإنجازه. وفضلا عن ذلك، لماذا نجشم أنفسنا عناء الاهتمام بمناظر وألحان وأشخاص وهموم مغربية؟ حتى اليوم، بالنسبة للعديد من القراء في المغرب، ما يزال الأدب هو ما يأتي من الخارج، من جغرافية غريبة وتاريخ بعيد. في بعض الأوساط، ليس من النادر أن تلاحظ تباهيا باحتقار الكتابات المحلية.

فهل هناك أدب مغربي والحالة هذه ؟ نعم على ما يبدو، ولكن إلى أية بداية ينبغي أن نرده ؟ ماذا أعرف مثلا عن الإنتاج الأدبي في الماضي؟ الأدب كما نفهمه اليوم (والمتكوّن من أشكال ثلاثة: شعر، مسرح، رواية وقصة)، لم يكن رائجا فيما قبل. ومع ذلك، سوف أذكر بعض العناوين: كتاب ابن الزيات عن الأولياء، **التشوف إلى رجال التصوف**؛ **رحلة ابن بطوطة** الذي ليس المغرب بغائب عنها؛ **المحاضرات** للحسن اليوسي. كتب تبدو لي أليفة، بسبب أعلام الأشخاص المذكورين، وأسماء الأماكن، وبسبب الكلمات العامية التي تطفو أحيانا بحياء واحتشام، وربما عن غير قصد، في ثنايا الفصحى: انظر الصفحة التي يتحدث فيها اليوسي عن «الكسكسون» والبرنس، وتلك التي يذكر فيها ساحة جامع الفنا...

أشرت إلى ثلاثة مؤلفين سبق أن عاشرت كتاباتهم خلال فترات متقطعة، ولا أعرف غيرهم. بلى، تصفحت كتب المسافرين الذين رووا، في القرن التاسع عشر، رحلتهم فيما وراء البحر المتوسط، في هذا القطر الأوروبي أو ذاك. لا يفكر محمد الصفار خلال مقامه في فرنسا إلا في شيء واحد، المغرب: بفعل «محنة الغريب» وما ينجم عنها من تأمل مضن، يتجدد بصفة مفاجئة وعي الصفار بنفسه وبوطنه. في كل صفحة تقريبا من رحلته يبرز لفظ من العامية: «فنارات» (مصابيح)، «سبيطارات» (مستشفيات)، «مكاحل» (بنادق)، «بزبوز» (صنبور)، «قهاوي» (مقاهي)...

هل يوجد إذن أدب مغربي؟ عندما أسمع مثقفا يتحدث في المذياع،

بالعربية أو بالفرنسية، غالبا ما أخمن، حين تكون هويته غير محددة، هل هو مغربي أم لا، عن طريق نبرة صوته، نبرة خاصة ومميزة في اللغتين. على النمط ذاته أستطيع أن أستشف، عندما أقرأ نصا مجهول الاسم، هل ينتمي مؤلفه إلى المغرب. وهكذا لا يمكن إطلاقا خلط كتابة مغربي «فرنكفوني» بكتابة فرنسي من باريس، كما لا يمكن خلط كتابة مغربي يكتب بالعربية بكتابة مصري من القاهرة. مهما فعل، فلابد أن يفتضح أصله.

عندما أعثر على «كلمات القبيلة»، حسب تعبير مالارمي، تلك الكلمات التي هي بمثابة وجوه مألوفة، فإنني قد أعيش كقارئ لحظة من التواطؤ، لا بل من الغبطة العائلية. لنقرأ مثلا رواية عبد الحي المودن، **خطبة الوداع** (2003). الحوارات والسرد بالفصحى، لكن فجأة تقول أم لابنها: «دابا يفرج ربي». ونقرأ في مكان آخر: «بهدلتني مع السي محمد، بهدلتني دين أمك». في هذين المثالين، مع ذكر الأم تنبثق في الوقت نفسه لغة المولد. الأم، الأسرة... أحد شخوص إدريس الشرايبي يحمل صراحة اسم «يلعن والديك»...

قد يقال: اللهجة الدارجة، بما تحمله من تاريخ ومن جغرافيا، هي ما يسمح بالتعرف على إنتاج أدبي مغربي، بالعربية أو بالفرنسية، قديم أو حديث! أميل إلى التسليم بذلك، وأتصور أن قارئا يعرف الأمازيغية سينتابه في هذه اللحظة أو تلك، أمام هذا اللفظ أو ذاك، ذلك الإحساس بالحميمية والألفة، وصِلَة الرحم، والتعرّف والاعتراف، عند قراءة المؤلفات التي أشرت إليها.

لنحاول أن نغيّر وجهة نظرنا ولنلتفت جهة **حي بن يقظان**، «الرواية الفلسفية» لابن طفيل. للوهلة الأولى لا أجد فيها ذلك التواطؤ المبني على العامية. لا أجد لفظا يحيل من قريب أو من بعيد إلى المغرب حيث قضى المؤلف الأندلسي النصف الثاني من حياته في خدمة السلاطين الموحّدين. ومع ذلك لا ينبغي أن نبعد عن تفكيرنا هذا الكتاب الذي يدور بالضبط حول الإقصاء والنفي.

نتذكر أن الأمر يتعلق بقصة عائلية: عند ولادة حي، وضعته أمه في تابوت وأسلمته للبحر، فحمله تيّار جارف إلى جزيرة خالية، وهناك توَلت ظبية إرضاعَه والعناية به، «وما زالت تتعهده وتربيه وتدفع عنه الأذى». أمّ ثانية

إذن. كما أن تقليد أصوات الظباء سيعوّض لغة المولد الضائعة. «فما زال الطفل مع الظباء على تلك الحال، يحكي نغمتها بصوته حتى لا يكاد يفرّق بينهما؛ وكذلك كان يحكي جميع ما يسمعه من أصوات الطير وأنواع سائر الحيوان محاكاة شديدة لقوة انفعاله لما يريده؛ وأكثر ما كانت محاكاته لأصوات الظباء في الاستصراخ والاستئلاف والاستدعاء والاستدفاع، إذ للحيوانات في هذه الأحوال المختلفة أصوات مختلفة». لحي موهبة أكيدة في التقليد، لكن استنادا إلى فراغ، إلى نقص، أي إلى لغة الأم المفقودة (في الواقع لم يكتسبها أبدا لأنه نُفِي على الفور إثر ولادته). ليس لحي لسان يميّزه، خلافا للحيوانات المحيطة به. كل ما في الأمر أن محاكاته كانت في الغالب لأصوات الظباء.

أمن الصدفة أن الروايات المغربية الأولى تتحدث عن الطفولة، معلنة ذلك أحيانا في عنوانها: **صندوق العجائب** (بالفرنسية) لأحمد الصفريوي (1954)، **في الطفولة** لعبد المجيد بنجلون (1957)؟ ابتكار ذو أهمية، لأن النصوص العربية القديمة لا تكاد تشير إلى الطفل، **وحي بن يقظان** استثناء نادر. منذ 1954 أخذ المغاربة يكتبون أساسا أو بالدرجة الأولى عن طفولتهم، عن مجيئهم إلى العالم، طريقة ضمنية لإثبات ميلاد أدب. كل رواية تقدم نفسها كنسخة من عقْد ازدياد. الأدب كسجل للحالة المدنية...

شرعنا في الكتابة عندما تعلمنا القراءة وتتلمذنا، حسب صدفة التكوين، على المصريين والفرنسيين. يفترض الأدب الكتابة والمدرسة وبالتالي لغةً خاصة، لغتين على الأصح، الفرنسية والعربية الفصحى. وهكذا لم يوجد أدب مغربي إلا منذ اليوم الذي قامت فيه أمّنا، «مجنونة المسكن» تلك، بوضعنا في تابوت وتسليمنا لليمّ، للمجهول، لأخطار المدرسة وفتنة لغة أخرى، لغات أخرى، لجزيرة تصدر فيها حيوانات غريبة وكائنات خرافية أصواتا غير مألوفة. دعوْنا أنفسنا عند تلك المخلوقات لتدارك تأخر ثقافي كان كل واحد منا واعيا به، انتقلنا إلى جُزر بعيدة، باريس، القاهرة، وعرضيا دمشق وبيروت، لنقلد بحذق ومهارة أصوات الكائنات التي تقطنها. بحثنا عن أسرة بديلة، عن لغة كتابة، عن شمس، عن غزالة أو ظبية. من هذه الزاوية، يبدو الأدب المغربي بمثابة صدى و ظل وانعكاس قمري.

وللإشارة فإن حي بن يقظان، بعد أربعين سنة من العزلة في جزيرته،

يلتقي بأسال، الذي هاجر إليها (لأسباب تتعلق بالتأويل الديني)، والذي علمه اللغة البشرية. ها هو حي الآن بين أسرتين، بين لسانين، لسان الظباء ولسان الآدميين. وبسبب ازدواجيته التامة، صار يكيّف كلامه وفقا لشكل المخلوق الذي يتوجه إليه بالقول: إنه تواطؤ مزدوج وولاء ملتبس.

بأية لغة تتعين الكتابة إذن؟ بصفة عامة لا يطرح الكاتب هذا السؤال على نفسه: يكتب باللغة الأليفة لديه، لغة أسرته. لكن ما هي أسرتنا؟ هل ننتمي إلى أسرة واحدة أو أكثر؟ هل لدينا أمّ واحدة ؟ وما شأن الأب؟

الكاتب حرّ في اختيار لغة كتابته، لا جدال في ذلك، لكن كيف يتم النظر إلى اختياره؟ ليس الاختيار بالأمر البريء ولا الهيّن: فهو يفترض مزاجا وإحالات، يفترض تكافلا ما، هيئة معينة ووضعا خاصا: انظروا إلي، شاهدوا من أنا!

بعض المؤلفين يختارون حلا وسطا: يحررون دراساتهم ومحاولاتهم النقدية بالفرنسية أو العربية بدون تمييز، أما أشعارهم أو رواياتهم فيكتبونها حصرا بالعربية (هذه حال عبد الله العروي). أهو دفاع مستميت عن لغة مهمَّشة أو مهملة؟ أهي هموم قومية؟ أم هي العربية كتعبير عن الكائن؟ فمن جهة هناك نصوص يُفترض أن مسألة اللغة فيها مسألة عرضية، ومن جهة أخرى نصوص مرتبطة بالعربية ارتباطا ضروريا.

لكن، هل تكون اللغة حقا أمرا عرضيا عندما نحرر مقالة نقدية؟ قطعا لا. وبالمناسبة لنقرأ ما كتبه عبد الله العروي في **خواطر الصباح** عن التلقي الذي حظي به كتابه **الإيديولوجية العربية المعاصرة**: «ماذا كان يكون ردّ القارئ المشرقي لو ألفت الكتاب أصلا بالعربية كما كانت نيتي أول الأمر؟ الإهمال بدون شك. كل اتصال بيننا ـ المغاربة أو العرب أو المسلمين ـ يمر عن طريق الغرب [...][17]». إن الاعتبار المرتبط باللغة الفرنسية و الصدى الإيجابي الذي خلفه كتاب العروي عند مثقفين فرنسيين مشهورين، هو ما يفسر الاهتمام الكبير الذي أثاره في الشرق. أن تمر عبر البعيد لتعرفَ القريبَ وتعترف به: لعنة تُثقل كاهل العرب منذ وقت طويل على ما يظهر، منذ أكثر من قرن...

17. **خواطر الصباح**، الدار البيضاء - بيروت، المركز الثقافي العربي، 2001، ص. 72-71.

وهذا يفضي بنا إلى سؤال آخر: ماذا كان يكون مصير روايات العروي لو كتبها أصلا بالفرنسية؟ الجواب يبدو لي بدهيا: لو فعل ذلك لأثارت اهتماما أكبر، سواء داخل العالم العربي أم خارجه، ولترجمت توّا إلى العربية، بينما كان ينبغي أن تمرّ عشرات السنين قبل أن تظهر ترجمة فرنسية لرواية **الغربة**.

في الظروف الحالية وبصفة عامة، ليس هناك حظ كبير للكتّاب العربي أن ينقل إلى الفرنسية. لكن، لا ينبغي أن يفوتنا أن الترجمة إلى لغة أوروبية تشكل حدثا يستحق الذكر ويثير البهجة في العالم العربي[18]، فيتم الاحتفاء به، وتتحدث عنه الصحف والمجلات، وتعرض صورة غلاف الكتاب بافتخار وتَباه... أنا مترجَم ،فأنا إذن موجود. أمر لا يتصور في فرنسا أو الولايات المتحدة حيث لا يولي أحد كبيرَ أهمية للترجمة، وحيث لا تستمد المؤلفات قيمتها من نقلها إلى لغة أجنبية.

لا بد إذن من العودة إلى الأهم: لن يحكم عليك أو لك بسبب اللغة التي اخترتها، وإنما بسبب استعمالك إياها، والطابع الشخصي الذي وسمتها به، فاحرص على أن تلفها في حجاب خفيف رقيق يجعلها تبدو كأنها لغة جديدة.

18. انظر فيما يتعلق بمصر، ريشار جاكمون، **بين الكتبة والكتاب، الحقل الأدبي في مصر المعاصرة** (بالفرنسية)، ص. 160.

لن تترجمني

أصول

عندما تغدو ثقافة أجنبية ثقافة مهيمنة، غالبا ما يُنظر إليها على أنها نوع من التهديد، فيتم السعي لتفادي ضررها، وفي أقصى الأحوال تتم مقاومتها مقاومة منتظمة. تمدنا الأخبار الراهنة بأمثلة عديدة على موقف الانكماش هذا (يكفي استحضارَ موقف النابذين للغرب). الأمثلة على ذلك متوفرة أيضا فيما مضى من الأزمنة. وربما لا يخلو من فائدة أن نُذكّر في هذا الصدد بما كتبه الشاعر بيترارك، الذي كان يُضْمر الكراهية للعرب، متوجها إلى أحد أصدقائه الذي كان ،على العكس، يكنّ لهم الإعجاب:

«أناشدك، في كل ما يتعلق بي، ألا تقيم وزنا للعرب الذين ما تفتأ تعبّر عن إعجابك بهم، وأن تتصرف تماما كما لو لم يكن لهم وجود. إنني أكنّ الكراهية لهذه السلالة بكاملها. أعلم أن يونان قد أنتجت رجال علم وفصاحة، من فلاسفة وشعراء وخطباء وعلماء رياضيات، كلهم نبغوا هناك، و هناك أيضا نشأ آباء الطب. أما الأطباء العرب!... فأنت أكثر الناس معرفة بهم. أما أنا فأعرف شعراءهم. لا يمكننا أن نتصور شعرا أكثر هشاشة وتوتّرا وفحشا... بالكاد يمكن لأحد أن يقنعني أن شيئا طيّبا يمكن أن يصدر عن هؤلاء. ومع ذلك فأنتم، رجالَ العلم، لست ادري لماذا ينتابكم هذا الضّعف حتى تغدقوا عليهم مدحا لا يستحقونه.[...] يا للعجب![...] أَبَعْدَ العرب لن يُسمح قط بالكتابة!...[19]» .

ربما وجب، للوقوف على مدى تشعّب المشكل الذي تطرحه هاته

---

19. أورده إرنست رينان، **ابن رشد والرشدية** (بالفرنسية)، ص. 234. في أحد الهوامش يتساءل رينان: «كيف أمكن لبيترارك أن يعرف الشعر العربي الذي لم يكن للقرون الوسطى الأوروبية معرفة به قط؟»

الرسالة، تفسير المناسبة التي حُرّرت فيها، والقضايا التي كانت تدور حولها. ولكن لنشر بإيجاز أن هذا النص الذي يهاجم العرب بهذا العنف، هو بكيفية غير مباشرة، ومن غير أن يدرك الأمر صاحبه، هو لنصرتهم. يدخل بيترارك هنا في صراع مع ما يمكن أن ندعوه لوبي من العلماء الذين تمكنوا من الثقافة العربية، وذهبوا حتى الإقرار بتفوّقها على الثقافة اليونانية. من هنا تلك النغمة المسعورة والمحتقرة التي تَوجّه بها إلى صاحبه مخاطبا إياه بالقول: «عَرَبُك».

في مناسبات أخرى، يمكن للصراع أن ينحو نحوا أكثر جذرية، فتأبى الثقافة أن تكشف عن ذخائرها: أرفض أن تُقرأ كتبي، وأن تُترجم، لن تطّلع على أدبي، لن تَتَمكّن من كشف كنوزي، وفي مقدمتها النصوص التي أعتبرها مقدسة، فأمنع نقلها إلى لغة أخرى، خارج نطاقي... لماذا هذا الموقف إزاء الترجمة؟ خوفا من أن تُلحِق النسخة الأجنبية الضعفَ بالنص، أو أن تُظهره، على العكس من ذلك، أحسن مما هو عليه، وأن يخرج منها قويّ الشوكة، الأمر الذي قد يترتب عنه أن تفقد اللغة الأصلية طابعها الأساس الذي لا يُعوّض. هذا النفور من الترجمة لا يلاحظ فحسب عندما يتعلق الأمر بالنصوص الدينية، وإنما حتى بالنصوص الحكمية أو الأدبية في بعض الأحيان. نتذكر أن كتاب **كليلة ودمنة** كاد ألا يترجم، بما أن رغبة مؤلفه، الفيلسوف الهندي بيدبا، كانت هي الوقوفَ ضد نقله خارج الهند. ولولا الإصرار الذي أبان عنه الفرس للتعرف عليه وتملكه، لما صار واحدا من أكثر الكتب ترجمةً في العالم...

في معظم الأحيان، يكون الوقوف ضد ذيوع الثقافة الخاصة في الوقت نفسه وقوفا ضد ذيوع الثقافة الأجنبية. لن تقرأني، ولن أقرأك. لن تترجمني، ولن أترجمك.

نلمس هذا الوضع في صورة أقل حدة، في الجدال حول ترجمة الشعر. هناك اليوم ميل إلى الاعتقاد بأن القصيدة عندما تترجم، تفقد بالضرورة شيئا منها، لكنْ، هناك اعتقاد أيضا بأنها يمكن أن تَغْتني، بل بإمكانها أن تَخرج رابحة من عملية التبادل: أحسن مثال على هذا ترجمة هولدرلين لسوفوكلس. بيد أن موقف العرب في العصر الكلاسيكي لم يكن بهذه الرهافة: كانوا يذهبون إلى أن الشعر لا يقبل الترجمة، لكونه، قبل كل شيء، نظْما ليس بإمكان لغة أخرى أن تنقله. أما عن الفلسفة فكانوا يعتقدون أن بالإمكان نقلها من غير كبير

خسارة.[20] لكن إذا كان الأمر كذلك، إذا كان جوهر النص لا يضيع، فإن لغته قد تظهر أداة ثانوية لا ضرورة لها. لا داعي والحالة هذه للاهتمام بالأصول الفلسفية! فما الداعي إلى الاحتفاظ بها إذا كانت زُبدتها لا تضيع عند النقل؟

يُتناقل في التراث الفارسي أن الإسكندر الأكبر، بعدما غزا مملكة داريوش واستولى على الكتب التي كانت توجد بها، «عمل على أن تنقل كلها إلى اللغة الإغريقية. ثم أحرق الأصول [...] وقتل كل من شك في أنه أنقذ بعضها من النار [...] نجا من استطاع منهم أن يفلت من يد الإسكندر [...] ولما عادوا إلى بلدتهم بعد موت الإسكندر، دوَّنوا الأجزاء التي كانوا يحفظونها عن ظهر قلب. كان أكبر جزء قد لحقه التلف، ولم يتبقَّ إلا القليل»[21]. وهكذا فهناك نوع من الترجمة يرمي إلى أن يحل محل النص الأصلي، ويلغيه، بل ويقضي عليه. فيُسْتبعد على الدوام، إما لأنه يعد خطرا، أو لأنه يعتبر على العكس من ذلك، غير ذي شأن.

في نص لا يسهل فهمه يؤكد فريدريك شليغل، منظّر الرومانسية الألمانية، أن العرب لا يولون الأصول اهتماما، وبالتالي اللغة الأصلية للنصوص التي ينقلونها. إليكم ما كتب: «يتسم العرب بطبع مجادل إلى أبعد الحدود. فهم من بين الأمم جميعها أكثر الأمم قدرة على النفي والإتلاف. ما يميز فلسفتهم في روحها، هو ولعهم المَرَضِيّ بإتلاف الأصول والقضاء عليها بمجرد أن تتم الترجمة»[22] .

لا أعرف على أي سند أو معطى تاريخي يعتمد فريدريك شليغل كي يؤكد أن العرب يُتلفون الأصول أو يقضون عليها. في دراسة حديثة، يكتب عبد السلام بنعبد العالي معلقا على هذا الرأي: «إنه يعني أن الثقافة العربية الكلاسيكية كانت، عندما تنقل النص إلى لغتها، تؤقلمه وتضمه إليها، كانت ترضخه وتقضي على عنصر الغرابة فيه، فتبتلعه وتدخله في دائرة الأنا شعورا منها أنه لم يعد آخر. لذا فسرعان ما تستغني عنه كأصل بعد أن ترقى به

20. ألخص هنا أشد التلخيص الجدال الثري الذي أورده الجاحظ في كتاب الحيوان.

21. ذكره ديميتري غوتاس، **الفكر اليوناني والثقافة العربية** (الترجمة الفرنسية)، ص. 74. لا يمكننا إلا أن نذكر بهذا الصدد شريط «**فارنهايت 451**» لفرانسوا تروفو.

22. «شذرات أثيناووم»، في **المطلق الأدبي** (بالفرنسية)، ص. 131.

إلى لغتها»[23] .يذكرنا هذا بالطقس الكانبالي الذي يَمْثُل في تملك قوة العدوّ بافتراسه... يرى بنعبد العالي في موقف العرب إزاء الأصول أسلوبا لاجتذاب الآخر نحو الذات، والقضاء على غيريته وغرابته. بتملكهم للفلسفة الإغريقية، كان العرب يلغون الحدود التي كانت تفصلهم عن الإغريق، ويمحون الآخر بالاقتصار على إهمال لغته. يلاحظ بنعبد العالي كذلك أن ما كان يصحّ على الماضي يصدق كذلك على الحاضر، فالعرب اليوم لا يهتمون بقراءة فلاسفة الإغريق في نصوصهم: «فمن منا يشعر وهو يعيد قراءة **جمهورية** أفلاطون أو **أورغانون** أرسطو بضرورة الرجوع إلى هاته النصوص في أصولها؟»[24].

غير أن شليغل، بعد أن يؤكد أن العرب لا يحفظون الأصول، يضيف توّا، وبنفس الأسلوب الملغز: «لهذا السبب بالضبط فقد كانوا أوسع ثقافة، لكن رغم ثقافتهم كانوا أكثر بربرية من أوروبيي القرون الوسطى». بما أن العرب اكتسبوا معرفة واسعة، فقد كانوا أوسع ثقافة من أوروبيي القرون الوسطى، وأكثر بربرية في الوقت نفسه. وهكذا يمكن للمرء أن يكون مثقفا ومتوحشا في الوقت نفسه، كما لو أن هاتين الصفتين لا تلغي الواحدة منهما الأخرى. ولكن ماذا يقصد شليغل بالبربرية؟ يجيبنا على هذا السؤال: «البربرية تعني القيام ضد الكلاسيكي والتقدّمي في الوقت ذاته». إذا لم يخني الفهم، فإن الاحتفاظ بالأصول، وبما يخالف الذات، يفتح الطريق نحو المستقبل والتقدم. هل يريد شليغل أن يقول إن العرب عندما أهملوا لغة الثقافات الكلاسيكية، فإنهم ظلوا سجناء لغتهم، وبما أنهم كانت تعوزهم المسافة مع ذواتهم، فهم لم يستطيعوا أن يتجددوا؟ هل يريد أن يوحي بأن أوروبيي القرون الوسطى الذين كانوا أقل بربرية، أي أكثر انفتاحا على العصور الإغريقية الرومانية، قد مهدوا لحركة النهضة وتطوراتها اللاحقة؟

في **محنة الغريب**، فحَص أنطوان بيرمان نصّ شليغل واقترح بداية جواب: «وبالفعل، فان لإحراق الأصول ـ وهو عملية شديدة التعقيد، تكاد تكون أسطورية ـ مفعولين: أولهما إلغاء كل علاقة مع أدب يعتبر نموذجا تاريخيا (وهذا هو «الوقوف ضد الكلاسيكية»)، والمفعول الثاني هو جعل كل

23. عبد السلام بنعبد العالي، **في الترجمة**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ص، 61.
24. **نفسه**، ص. 62.

إعادة ترجمة أمرا مستحيلا (هذا في حين أن كل ترجمة تقتضي إعادة الترجمة، أي «مَيْلا نحو التقدم»)».[25].

لكن، ما القول في الموازاة التي يقيمها شليغل بين العرب وأوروبيي القرون الوسطى؟ يعدل بيرمان الألفاظ خلسة فيقول: «يشير شليغل في شذراته إلى شعبين من المترجمين، الرومان والعرب، وإلى ما يميزهما عن بعضهما في هذا المضمار. فالرومان بنوا لأنفسهم لغة وأدبا اعتمادا على حركة كبرى لترجمة الإغريق وضمهم والتوحّد معهم والامتزاج بهم ، ويكفي دليلا على ذلك ذكر مؤلف كبلوتوس Plaute. أما العرب، فإنهم سلكوا مسلكا آخر حسب شليغل: هوَسُهم في إتلاف الأصول والقضاء عليها [...]».[26]. لنسجل أن أنطوان بيرمان يتحدث عن الرومان، في حين أن شليغل يذكر أوروبيي القرون الوسطى. ولنلحظ كذلك أنه ينقل الجدال من الفلسفة إلى الأدب. فالرومان اهتموا عن قرب بالأدب الإغريقي (هذه هي زاوية المقاربة التي اختارها بيرمان الذي يذكر الكاتب المسرحي بلوتوس)، وهاته ليست حال العرب الذين ركزوا اهتمامهم على الفلسفة. ولكن في الحالتين كلتيهما، يمكننا الحديث عما يدعوه بيرمان «حركة كبرى لترجمة الإغريق وضمهم والتوحّد معهم والامتزاج بهم». إن الموازاة التي يقيمها بين العرب والرومان لا تبدو لي، من وجهة النظر هاته، مما يلفت الاهتمام، مادامت عناصر المقارنة غير متكافئة.

بكيفية ما، فإن المقارنة ستكون مناسبة في لحظة تاريخية أخرى، وهي اللحظة المعروفة بالنهضة. حالما سيكتشف العرب الأدب الأوروبي، ستطرح مسألة النموذج المحتذَى. كان الرّومان يقلدون الأدب الإغريقي، أما عرب النهضة فإنهم تتلمذوا، من جهتهم، على الأدب الأوروبي، ومنذئذ وهم ينشغلون بالأصول، ما دامت المؤلفات الأوروبية قد جاءتهم، ليس عن طريق الترجمة فحسب، وإنما عن طريق اللغة الأصلية كذلك.

كان الأديب القديم، والشاعر على الخصوص، يتخذ نموذجا له مؤلفات عربية في معظمها. أما الأديب الحديث، فعلى العكس من ذلك، يدين لأوروبا

25. محنة الغريب، ص. 59.
26. نفسه.

بقواعد القراءة والكتابة. وهو ليس وحده في ذلك، ما دام أكبر انتصار حققته أوروبا هو تَمَكّنها من فرض أجناسها وأشكالها الأدبية على العالم أجمع. تتمخض عن ذلك نتيجة هامة من الضروري إبرازها: وهي أن الأديب العربي لا يكفيه أن يعرِف أدبه وحده فحسب (إذا كان للعبارة من معنى)، وإنما لا مندوحة له أن يطّلع على الأدب الأوروبي. وعلى العموم، فإن القارئ العربي يعرف لغة أجنبية واحدة على الأقل، ومنذ أكثر من قرن ونصف، انفتح على الأدب الفرنسي والإنجليزي والألماني، وكذا الأدبين الإسباني والإيطالي. انفتح على هذه الآداب، لا بدافع الفضول العلمي فحسب، وإنما بدافع الضرورة، ومن أجل أن يستمر في البقاء. وهو في ذلك يخالف القارئ الأوروبي أو الأمريكي الذي بإمكانه أن يستغني عن الإنتاج الأدبي العربي من غير كبير خسارة...

هل هذا وضع جديد؟ ليس كذلك تماما. ففي العصر الكلاسيكي، كان الكتّاب الذين يتكلمون عدة لغات كثرة، ومن دون شك أنهم كانوا أغلبية. يمكننا أن نذكر في هذا المضمار ابن المقفع، بشار بن برد، أبو نواس، الهمذاني، الغزالي، ابن سينا... وأولئك الذين لم يكونوا يتكلمون غير العربية، كانوا يعكفون على قراءة ترجمات الأدب الفارسي، وخصوصا تلك النصوص التي تَعْرض لقواعد تدبير الحياة الشخصية والجماعية. وهؤلاء أنفسُهم كانوا يُولون الاهتمام للفلسفة الإغريقية التي يقرؤونها في ترجماتها. كانت تلك الفترة، كما يشهد الجميع، أزهى عصور الأدب العربي، كانت «عصرا ذهبيا» كما يقال، أو بعبارة ربما أقل أسطورية، كانت «عصر نهضة».

هما نهضتان إذن، إحداهما في العصر الكلاسيكي، والأخرى في العصر الحديث. في الحالتين كلتيهما كانت الثقافة العربية (أي المكتوبة باللغة العربية) في مواجهة مع ثقافات أخرى. في الحالتين كلتيهما كان محرّك التّجديد والانفتاح هو الترجمة. وفي الحالتين كلتيهما كانت نظرة نقدية تُلقى على التّراث الأدبي، على الذات. وعلى كل حال، فإن الأدب لا يتقدّم ولا يتجدّد إلا بفضل ما يدخل عليه من تصحيح وتنقيح وتلقيح. فالحداثة بمعنى ما تصحيح للتراث، ولما فيه قد أصبح مألوفا. كان الشاعر أبو نواس ينزعج من استهلال القصيدة بالبكاء على الأطلال كما جرت العادة. وقد كان يرمى،

هو ابن المدينة المهذب، إلى تصحيح ما بَدا له نوعا من الضّلال، فكان يدعو إلى شعر منفصل عن الصحراء وحياة البدو، شعر تَطْبعه حياة المدينة ونمطها الجديد. هذا الانزعاج، وتلك الرغبة في بعث الروح في التراث قد طبعا فيما بعد موقف الأديب العربي بعد احتكاكه بالأدب الأوروبي. وهكذا، وعلى سبيل المثال، نُقحَت المقامة في اتجاه تحويلها إلى رواية، وأعيد النظر في أدب الرحلة ليُشكل نواة الجنس الروائي.

إذا كان الأدب العربي يُكتب اليوم على نحو مخالف، فذلك يرجع إلى تغيير نمط القراءة. فنحن اليوم نقرأ النصوص العربية وذهننا منصرف إلى النصوص الأوروبية. ونحن لا نقارن بين نِدّين، وإنما نقيس في كثير من الأحيان تلامذة على معلمين. اعْتُبر شوقي، أمير الشعراء، تلميذا فاشلا، كان بإمكانه أن يكون أفضل، إلا أنه لم يفعل. فهو لم يكن يواكب في قراءاته التطورات الشعرية، فأوْلى اهتماما لِلامارتين الذي نقل له قصيدته **البحيرة**. لذا أَخَذ عليه نقاده عدم اهتمامه بمَالارمي وفاليري، ولو أنه كان قد فعل لجدّد إنتاجه الشعري وأدخل نغمة جديدة على الشعر العربي. ها نحن نتبين أن الاهتمام بشوقي الفعلي الحقيقي سرعان ما ينصرف إلى الاهتمام بشوقي افتراضي.

لا يجد الشعراء العرب اليوم غضاضة في أن يُترجَموا، العكس هو الصحيح. حقا إن الأمر يعني بالنسبة إليهم المساهمة في إنتاج أدبي عالمي، والتحرر من التبعية، ومدّ بقية العالم بشيء، لكن ليس هذا هو كل ما في الأمر: فأن تُترجم هو أن يعترف بك الجميع. لا يرمي الأدب العربي أن ينال اعتراف ذويه فحسب، وإنما يطمح كذلك، وعلى الخصوص، إلى أن ينتزع اعتراف الآخرين. قد يكون ذلك قدر أيّ عمل من الأعمال الأدبية، مهما كانت اللغة التي يُنسب إليها. كان إرنست رينان يقول: «العمل الذي لم يترجم، لم ينشر إلا نصف نشر[27]».

27. ذكره أنطوان بيرمان، المرجع المذكور، ص. 283.

الديك المنخدع
في فجر الرواية العربية

في إحدى روايات جورج سيمنون، وهي رواية **زبناء أفرينوس**، التي تدور وقائعها في مدينة اسطنبول، غالبا ما يحدث، خلال مأدبة عشاء أو أثناء حفل شراب أن يُلقيَ أحدُهم أبيات شعر باللغة التركية أو الفرنسية، فيَرد آخرُ بمقاطع غيرها. لا ينقل الكاتب الأبيات الشعرية، إلا أنه يعتبر الإلقاء من الأهمية بحيث يستحق الذكر ويُقدّم كظاهرة مثيرة للفضول، أو كعنصر ذي نكهة محلية. لا نتصور شخصيات سيمنونية أخرى تخوض في فرنسا أو في الولايات المتحدة لعبة الإلقاء الجماعي هاته، وهي، كما نعلم، لعبة لا تخص الأتراك وحدهم، مادامت واسعة الانتشار عند العرب في مآدبهم. فعند هؤلاء وأولئك يحلو قرض الأشعار في مختلف مناسبات الحياة، بهدف جعل المجهول معروفا، وإثبات التآزر والحماسة، أو أيضا لمصاحبة حنين عائم. إنه الشرق...

لا بيت من الأبيات الملقاة، كما ذكرت، يُستعاد في رواية سيمنون، وينبغي أن نعتقد أنه لا المؤلف ولا قارئه يُعيران المسألة أهمية. إنها مجرد حلويات شرقية، لا داعي للاهتمام بها. ألا تُبدي الرواية الحديثة نفورا من ذكر الأبيات، اللهم القليل النادر؟ حتى ولو كان البطل شاعرا، فلا حاجة إلى ذكر أبياته التي لا يشار إليها إلا بطريقة عابرة، كما هو الحال في رواية بالزاك، **أوهام ضائعة**. لا ينبغي للرواية التي يكون بطلها شاعرا أن تشمل قصائده مخافة إزعاج القارئ. صحيح أن الرومانسيين الألمان[28] قد قبلوا برحابة صدر أن تحل

28. يمكن أن نذكر أيضا رواية بوشكين، **أوجين أونيغين**، المكونة من أبيات.

أبيات الشعر ضيفا على النثر، معتبرين ذلك نوعا من التجديد لفن الرواية، تلك هي حال أيشاندورف في **مشاهد حياة رجل لا يصلح لشيء**، وكذا حال نوفاليس في **هاينريش فون أوفتردينغن**، إلا أن ذلك لم يكن إلا مرحلة عابرة سرعان ما طُويَت. منذئذ غدا القارئ يميل لفصل مطلق بين هذين النوعين من الخطاب. وفضلا عن ذلك، ألا يحصل لنا في عاداتنا أثناء القراءة، أن نقفز على مقاطع الشعر أثناء قراءة **طوق الحمامة** لابن حزم على سبيل المثال، أو **مقامات** الهمذاني، أو **ألف ليلة وليلة**؟

ما حال الرواية العربية الحديثة؟ يمكننا أن نجزم من غير كثير مبالغة أنها عرفت النّور يوم نبذت الشعر مقتصرة على النثر :التخلص من الشعر هو إحدى السمات التي تميّز السرد الحديث عن نظيره التقليدي. لا ينبغي أن ننسى في هذا الصدد أن بطلي مقامات الهمذاني والحريري شاعران. تقوم المقامة على توازن رهيف بين النثر والشعر، ويمكننا أن نفترض أن قُراء القرنين العاشر والحادي عشر لم يكونوا يتغاضون على المقاطع الشعرية ،على عكس الأغلبية منا، وإلا لَكَان المؤلفون قد تخلوا عنها، إذ ما جدوى أن يدونوا مقاطع سيَمرّ عليها القارئ مرّ الكرام.

استغرقت الكتابة السردية وقتا طويلا كي تتحرر من الشعر، ولم يتمّ ذلك من غير عناء. نلمس هذا أولا في **الساق على الساق**[29] للّبناني أحمد فارس الشدياق، وهو مؤلف يتميز بقوته العجيبة، وقد نشر في باريس سنة 1855. بطله الفارياق شاعر مثله مثل الشدياق (يشبه **الساق على الساق** سيرة ذاتية بصيغة الغائب). إلا أن أبيات الشعر لا وجود لها في الكتاب؛ صحيح أننا نلفي في بداية المؤلّف قصيدة طويلة بمثابة تمهيد، مثلما نعثر في آخر فصل، أي في الطرف الآخر للكتاب، على منتخب من الأشعار ألفها الفارياق؛ وهكذا فحتى إن سُمح للأشعار أن تأخذ مكانتها فيه، فعلى الأطراف، وفي الهوامش.

الأهم هو أن كتاب **الساق** لا يقدّم نفسه كمؤلّف في المقامات، فمن بين الثمانين فصلا التي يشملها، ليست هناك إلا أربعة فصول تحمل إسم مقامة أسوة بالتقليد السردي. عندما ينبذ الشدياق السّجع، وعندما يتخلى عن المحسّنات البديعية، فليؤكد أنه يتوجه «لأي قارئ كان»، وليس فحسب

29. تحقيق درويش جويدي، صيدا - بيروت، 2006.

لنخبة عالمة. وهو يصرّح أنه إذا أحس المرء بميل نحو الأسلوب التقليدي فعليه بمقامات الحريري، راسما بذلك مسافة إزاء هذا الكاتب الذي اعتبر حتى القرن التاسع عشر نموذجا يُحتذى. أخذ الشدياق على عاتقه إقامة علاقة مباشرة مع القارئ، من غير حاجة إلى توسّط الشارح الذي لم يكن منه بُدّ فيما سبق. فمن يا ترى بإمكانه بين قراء الحريري (في الماضي والحاضر) أن يستغني عن هذا التوسط؟

في الوقت الذي كان فيه الشدياق ينشر كتاب **الساق**، كان لبنانيّ آخر هو ناصيف اليازجي يعمل على تهيئ مؤلَّفه **مجمع البحرين** الذي نشر سنةً فيما بعد (1856). هذا الكتاب الذي يضم ستين مقامة (أي أنه يزيد على كتاب الحريري عشرة مقامات) هو إشارة وفاء للكتابة القديمة. لا نجد فيه لا مشروعا نقديا ولا مسافة إزاء مُؤَسِّسي المقامة. إذا كان الشدياق رجل الانفصال، فإن ناصيف اليازجي رجل الوفاء للأقدمين، المولع بإعادة الإنتاج. وبسبب ذلك فإن كتابه لم يشكل مرحلة في تاريخ الأدب العربي. وعلى أية حال فهو لم يكن يريد تجديد الكتابة الأدبية، وكان يرضى لنفسه بأن يُحسب على الأقدمين. إنه مخلص للماضي وفيّ له، حامل لأثقال التراث الأدبي على كتفيه، هو السندباد البري ، بينما الشدياق يذكّر بالسندباد البحري.

لا تبدو لي المقارنة مفتعلة: فناصيف اليازجي لم يغادر قط بلدته، بينما الشدياق، فقد جال العالَم، وانتقل إلى مصر وتركيا وتونس، ولكنه رحل أيضا ـ وهذا هو المهم ـ إلى إيطاليا وفرنسا وإنجلترا، البلدان التي لم يكن يرتادها الرحالة العرب في العصر الكلاسيكي. هي إذن وجهة جديدة، هي أوروبا، تلك التي غدت تستهوي الرحالة، إنه أفق جديد، وهذا الأمر يشكل تحوّلا أساسيا. لم يكن أبطال المقامات يتحركون إلا في العالم الإسلامي وفِيه وحده. لكن القرن التاسع عشر فرض التنقل إلى فرنسا وإنجلترا، فبَرَز موضوع جديد في الآداب العربية هو **وصف أوروبا** الذي اتخذ صورتين: إما عبر حكاية يرويها الرحّال باسمه، أو حكاية تنسب لرحالة متخيل تتخذ شكل رواية.

هل سيكون من قبيل المبالغة أن نذهب إلى القول إن الرواية العربية الحديثة لم تر النور إلا لوصف أوروبا ؟ ما أكثر الأمثلة على ذلك، ابتداء من **الساق على الساق** للشدياق إلى **موسم الهجرة إلى الشمال** للطيب صالح، وهذا الشريان

ما زال ينبض حياة إلى اليوم. قد يُعترض علينا، وربما عن حق، بأن الرواية العربية لم تعد تتعرض لوصف أوروبا إلا لماما، فاليوم ينصبّ الوصف أساسا على القاهرة والدار البيضاء وبيروت والجزائر... في ما قرأت لنجيب محفوظ، لا وجود لهذا البعد الأوروبي الذي أتيت على ذكره، لكن، قليلا من الحذر: فهل من اللازم التنقل إلى أوروبا للقاء أوروبا والتحدث عنها؟ إن أوروبا، خارج نطاقها الجغرافي، تقطن، منذ نهاية القرن التاسع عشر، قلبَ العواصم العربية. يمكننا أن نَلحظ ذلك في **حديث عيسى بن هشام**[30] للمويلحي (1858-1930) الذي يحتل مكانة هامة في الأدب العربي، فهو يعتبر في الوقت ذاته أوّل رواية عربية، وآخرَ تجلّ للمقامة. هو الأولى والأخيرة... مكانة يُحسد عليها.[31] الإحالة إلى **المقامة** تلاحَظ منذ عنوان الكتاب، اعترافا بهذا النوْع الأدبي الذي أسسه الهمذاني في القرن العاشر الميلادي، وذلك عبر شخصية الراوي عيسى بن هشام الذي يُبعث من جديد في كتاب المويلحي.

البعث موضوع أثير لدى عدد كبير من كتّاب النهضة التي هي انبعاث وعودة إلى الحياة. نجده عند من جاؤوا فيما بعد: رواية **عودة الروح** لتوفيق الحكيم ومسرحيته **أهل الكهف** التي تشير إلى السّورة المعروفة... مشهد بداية رواية المويلحي يتم ليلا وفي مقبرة: يسري عيسى بن هشام بين القبور، وفجأة ينفتح أحدها ليخرج منه باشا من عهد محمد علي. إنه طيف وشبح... تحدّث البعض في هذا الصدد عن هاملت، وعن طيف الأب. تشابُه آخر قد يخطر بالبال : بعْث عازر Lazare. لا ينبغي أن ننسى أن المتجوّل الليلي يدعى عيسى ويحمل اسم المسيح... غير أن للمويلحي مرجعيات أخرى، فليس من قبيل الصدفة أن تستدعي روايته التي تُستهل بعملية بعث، ومنذ أسْطرها الأولى، الأبيات المشهورة للمعرّي الذي ينصح بتخفيف الوطء، لأن أديم الأرض من تلك الأجساد... لا يذكر المويلحي **رسالة الغفران**، لكن كيف لا ينصرف ذهننا، في هذا السياق، إلى هذا العمل الذي يصف يوم الحشر والجنة والجحيم؟

في حقيقة الأمر، إن المويلحي يصف هو كذلك جنة وجحيما، إلا أنهما موجودان في هذه الدنيا. تعيش شخصياته مغامرات متنوعة في القاهرة

30. تحقيق وتقديم روجر آلن، القاهرة، 2002.

31. وهذا يلقى بعض الاعتراض من طرف من يعتبرون الشدياق ممهدا للرواية. والحال أن **الساق** يظهر كسيرة ذاتية، إلا أننا لا ينبغي أن نضيع في قضايا حق الأسبقية وامتياز السبق.

(وهذا هو الجزء الأول) ثم في باريس فيما بعد (الجزء الثاني). تبدو العاصمة الفرنسية، مقارنَةً بإرم ذات العماد، كما لو كانت فردوسا. الإعجاب بباريس ليس بالأمر الجديد، ولنقتصر في هذا الصدد على ذكر رجال الدبلوماسية المغاربة خلال القرن التاسع عشر الذين دوّختهم المنجزات التقنية للأوروبيين. جوابا عن السؤال الضمني: لماذا هم وليس نحن؟ كان جوابهم الصريح: لهم الحياة الدنيا، ولنا الآخرة، لهم سعادة الحاضر الزائل، ولنا السعادة الآتية الخالدة. أما المويلحي فهو لا يرى الأمور على هذا النحو. فالذهاب إلى القول: «لهم الدنيا ولنا الآخرة»، هو اتخاذ لمنظور وعظي، إنه إقامة علاقة عمودية بين الإنسان والإله. إذا كان الوعظ يحتل مكانة هامة في المقامات، فليس له موقع في الرواية حيث لا تكون العلاقة إلا أفقية، وهي ليست علاقة للإنسان بالإله، وإنما علاقة للإنسان بالإنسان، بالمجتمع، مع ما قد يطبع ذلك من صراع بين الثقافات. تُشكل القاهرة وباريس عند المويلحي قطبي العلاقة الأفقية.

باريس جنّة إلا أن الحكم هنا يتوقف على المتكلم. وحول هاته النقطة كما حوْل غيرها ترتسم في رواية المويلحي تصورات مختلفة لا تخلو من تناقض في غالب الأحيان. ما الحال فيما يخص جهنم ؟ جهنم هي القاهرة، على الأقل في نظر الباشا، إنسان الكهف الذي عاد من الآخرة، من الماضي لينبعث بغتة في العالم الحديث. وعلى الأصح جهنم عنده هي البيروقراطية التي لا يمكن فصلها عن الحداثة. ما أن يغادر القبر، حتى يرغب في العودة إلى بيته. يقبل الراوي عن طيب خاطر أن يذهب ليأتيه بحصانه، لكنه سيتوجه نحو أيّ عنوان، وأيّ درب، وأيّ رقم؟ لا يعرف الباشا عن ذلك شيئا، لأن المساكن في وقته لم تكن تُعرف إلا باسم ساكنيها. وفيما هو كذلك، خاض في نزاع مع «مكار يسوق حماره»، وسرعان ما وجد نفسه في قبضة جهاز الأمن والعدالة، جهاز لا يرحم ولا يتفهم، جهاز لا إنساني. إنها البيروقراطية، القوة الجبارة التي لا تُقهر شوكتها. تصف كثير من فصول الرواية محَن الباشا مع الإدارة ومختلف تفرعاتها. في اللحظة التاريخية ذاتها كان كافكا يكتب رواية **المحاكمة**[32].

32. انظر ملاحظات ميلان كونديرا حول كافكا والبيروقراطية في الستار (بالفرنسية)، ص. 163- 168.

على الروائي الآن أن يفهم العالم من حوله، وهو عالم غدا معتما ملغزا. لم يكن الأمر على النحو ذاته في المقامات. صحيح أنها لم تكن تخلو من بعض الخلل، ومن شخوص لم تكن بالفعل ما تدعيه، بل ومن نصوص مراوغة. فعلى سبيل المثال تعمل التورية عملها عندما يُقدم أحد الشخوص نفسه على أنه بائع مجوهرات في حين أنه شاعر: الألفاظ درر، والبيت الشعري قلادة... لكن ينتهي الأمر بأن تتخذ الأشياء مجراها، فيسقط القناع، قناع الشخصية وقناع الخطاب. و ينجو العالم، فالمقامة مجال للتعرّف.

لا شيء من قبيل هذا عند المويلحي الذي يُرمَى بشخوصه في عالم غريب. لا يتعرف الباشا وهو يخرج من القبر على أي شيء من حوله، وفي باريس، تتقاذفه المفاجآت، هو وعيسى بن هشام. ففي«قصر الأضواء و المرايا» يَريان صورهما تتعدد وتتضاعف، وكل خطوة يخطوانها لا تعمل إلا على زيادة ضلالهما: «فإذا نظر الإنسان بين تلك الأضلاع والمثلثات رأى صورته تتعدد بالمئين، وإذا مشى بضع خطوات ضل الطريق ولم يهتد السبيل، وكلما ظن أنه وَجد منفذا للخروج منه، اندفع إليه، فيصدم وجهه بزجاج المرايا». وفي القصر الكبير، كادا يتيهان: «وانتهينا بالخروج من القصر، بعد أن كدنا نضل فيه، لاتساع أطرافه ونواحيه، وتعدد غرفاته وحجراته، وهي كلها غاصة بالصور والتماثيل»، شأنهما في ذلك شأن ضيوف عرس جيرفيز الذين يتيهون في متحف اللوفر كما في رواية **الخمارة** لإميل زولا. بل إنهما كانا في باريس شهودا على هزة كونية: فالليل يبدو نهارا من شدة الأضواء التي في الطرقات: «أضواء محت آية الليل فلا ليل، يخشى فيها على الأبصار، أن تعشو من شدة الأنوار»، ثم تأتي صورة الديك المنخدع الذي يظن أن الصباح قد حل بينما الليل ما زال يرخي سدوله: «وربما انخدعت بها الديكة فأخذت في الصياح، إيذانا بانبلاج الصباح».

العالم شديد الأضواء، غير أن ضياءه خادع. وعلى رغم ذلك فينبغي بذل مجهود لمعرفته (مادام التعرّف فيه غيرَ ممكن). ستكون الحاجة إذن إلى من يفسره ويؤوله، من هنا شخصية ذاك الذي يعلم، ويكون مترجما أو دليلا أو حكيما. لا وجود للترجمة في المقامات. ليست هناك لحظة يواجه فيها أبو الفتح الإسكندري ولا أبو زيد السروجي لغة أخرى غير العربية. في رواية

المويلحي يلعب عيسى بن هشام الذي يقدّم نفسه على أنه «من كتّاب الإنشاء والبيان»، يلعب دور المترجم لدى الباشا التائه، فيتوجه إليه مرة بالعربية، وأخرى بالتركية، وفي باريس يفسر له ما يقال باللغة الفرنسية[33]. **في الساق على الساق** يعيش البطل مما تُدرّه عليه ترجماته، مثله في ذلك مثل المؤلف الذي من بين ما قام بترجمته **الكتاب المقدس**. لم تعمّر ترجمته هاته مدة طويلة وذلك لأسباب متعددة لعل أهمها اعتناقه الإسلام مدة قصيرة بعد ذلك، ربما ترتب عن هذا الأمر نوع من الامتعاض. ترجمة ، نسخة جديدة، ردة: انتقل الشدياق من الديانة الكاثوليكية إلى البروتستانتية، ثم من البروتستانتية إلى الإسلام، وفي أواخر حياته، من الإسلام إلى الكاثوليكية. هو إذن تعدد في الديانات، وتنوع في الأمكنة، وتعدد في اللغات، فقد كان الشدياق يتكلم الإنجليزية والفرنسية والتركية والفارسية...

تفترض معرفة اللغة الأجنبية طريقة جديدة للقراءة والكتابة، اعتبارا بأن الذهاب نحو الأوروبيين، هو توجّه نحو إبداعهم الأدبي. وهكذا يذكر الشدياق لامارتين، وشاتوبريان، ورابلي؛ أما المويلحي فيبدي اهتماما عن قرب بالحياة الثقافية في باريس. ومن ثمة، فان كُلا منهما يعيد النظر في أدبه الذي يتم النظر إليه وتقويمه انطلاقا من أدب آخر. لقد حل عهد الدراسات المقارنة بالنسبة للعالم العربي.

وعلى رغم ذلك، فلم يكن لا للشدياق ولا للمويلحي أن ينفصلا عن التراث الأدبي. فالظواهر الجديدة تُدرك وتُوصف عند المويلحي عبر التصورات القديمة: فالعمران في باريس يذكره بـ«ما بناه لفرعون هامان، وشاده جن سليمان لسليمان ورفعه سنمار للنعمان»، وغالبا ما ينطبق مشهد قديم مع آخر جديد، مثلما وقع في باريس حيث لاحظ الباشا والراوي رسّاما ناجحا ذا مظهر مهمل، وصف بكونه «رث الثياب، خلق الجلباب، كأنه المعني بقول القائل، من شعراء الأوائل:

أخو سفر، جواب أرض، تقاذفت　　به فلوات، فهو أشعث أغبر».

كما يُكثر المؤلف من إيراد الحِكَم والأمثال والكنايات. سيدرك القارئ

33. إن الحداثة تعني كذلك الانفصال عن «عهد الأمير»، فلا يعود الكاتب يعول على راع يرعاه، وإنما يعيش على قلمه، أو يمارس مهنة أخرى، إما مترجما أو صحافيا أو معلما.

المعاصر أن «ضرير المعرة رهن المحبسين» إشارة إلى المعري، لكن كم قارئا بإمكانه أن يعرف أن أبا عبادة لقب للبحتري[34]؟

إن الانفصال عن المقامة هو قطيعة مع الأدب بالمعنى التقليدي للكلمة، أي أنه قطيعة مع نوع من الثقافة، ومع أشكال خطابية وصور بلاغية وفنون عروضية، ومع فيض من الذكريات. إن التضحية بالمقامة وبالأدب كان هو ثمن اندماج الأدب العربي مع نظيره الأوروبي. وهذا أمر قد تم اليوم وحصل، لكن هل انفصلت اللغة العربية، سواء تلك التي نكتبها أو تلك التي نتكلمها، هل انفصلت عن التقليد الأدبي، هل نَسيت المقامة؟ أليست ما تزال مُحَمّلة بالذكريات القديمة، وبالمرجعيات التي لا تمّحى؟ هل في مقدور اللغة أن يطالها النسيان؟

ليسمح لي القارئ بهذا الاستخلاص المرح الذي أقتبس فيه أربعة أبيات لأيشاندورف. مرد ذلك ما لاحظته من غياب لقصة حب في **حديث عيسى بن هشام**: فلا محبوبة تظهر في الأفق لا بالنسبة للباشا ولا للراوي. صحيح أن صورة الراقصة أو العاهرة تتبدى من حين لآخر في هذه الرواية، إلا أننا لا نلفي لا رفيقة ولا أمّا ولا بنتا، وفي هذا يظل المويلحي وفيا لتراث مقامات الهمذاني والحريري، حيث لا أثر للحب، وحيث لا تظهر المرأة إلا لماما. وبالمقابل، فإن الشدياق يعلن منذ البداية أن موضوع كتابه يدور حول فضل المرأة. للفارياقية، الزوجة المحبوبة، كلمتها في كتاب **الساق على الساق**، الذي يظهر أنه تبنى قول أيشاندورف:

«من يريد أن يذهب بعيدا
عليه أن يصحب محبوبته
لأن الآخرين عندما يخلدون للفرح
يتركون الغريب لوحدته. [35]»

---

34. نميل اليوم إلى أن نقول المتنبي بدل أبي الطيب، وهو اسم لم يعد يستعمل إلا نادرا، ولا أحد سيستعمل «حبيب» للإشارة إلى أبي تمام كما كان الشأن فيما سبق.
35. أيشندورف، مشاهد من رجل لا يصلح لشيء، ترجمة فرنسية، ص. 86.

المعري ودانتي

خلّف المعري، الشاعر الضرير، أعمال شعر ونثر غزيرة. وهو مشهور أساسا **باللزوميات**، بسبب الأفكار الجريئة التي يحتوي عليها هذا الكتاب. أنا على يقين من أنه سيُقرأ يوما ما انطلاقا من شوبنهاور لما بينهما من تشابه واضح، وعاجلا أم آجلا سيقارن بشيوران Cioran. في انتظار ذلك، انصبّ الاهتمام على كتاب آخر هو **رسالة الغفران** الذي يشكل في جوهره وصفا للحياة في الآخرة. لم يُعِرْ معاصروه أهمية كبرى لهذه الرسالة. يشيرون إليها عندما يضعون قائمة أعماله ـ التي تبعث على الدهشة ـ من غير أن يذكروا موضوعها. فهي لا تتميز، في نظرهم، عن باقي الرسائل العديدة التي كتبها، وعلى أية حال فهم لم يحكموا عليها لا سلبا ولا إيجابا.

أما اليوم، فنقرأها بشيء غير قليل من القلق، لأننا نفاجأ ونستهجن تركيبها الفوضوي، وإحالاتها الغارقة في القدم، وغموضها، واقتباساتها الشعرية المطولة، واستطراداتها المعجمية والنحوية... ومع ذلك، كيف نفسر كونها عزيزة على قلوب العرب، وكونها صارت، منذ بداية القرن العشرين، أكثر مؤلفات المعري قراءة وطباعة؟ يكمن الجواب في لفظ واحد، في إسم واحد: دانتي أليغييري Dante Alighieri. وبالفعل، فإن **رسالة الغفران** قد أصبحت مثيرة للفضول منذ أن اعتبرت أحد المصادر المحتملة **للكوميديا الإلهية**. يرجع الفضل على الخصوص للمستعرب ميخائيل أسين بالاسيوس Miguel Asin Palacios في المقارنة بين المؤَلّفين. في دراسته حول أصداء الحياة الأخروية في الإسلام في **الكوميديا الإلهية**[36]، يذكر التأثير الذي لِقصة الإسراء

36 . م. أسين بالاسيوس (بالإسبانية)، مدريد، 1919.

والمعراج، وللأشعار الصوفية لابن عربي، على دانتي. كما أنه خصص فصلا من كتابه فحَص فيه أوجه التشابه بين تصوّر دانتي للآخرة، وبين تصوّر المعري. هذا التقريب، من شأنه أن يبدو مجانيا، إذ لم يكن لدانتي، على ما يبدو، أن يعرف الرسالة التي لم تترجم قط في أوروبا والتي لم تخلق في العالم العربي أي جدال من شأنه أن يثير انتباه غير العرب. وعلى رغم ذلك فقد ترتبت عنه نتائج مباشرة: ازدادت الرسالة قيمة وانتعاشا ورفعة في عيون العرب. كل هذا بفضل دانتي أليغييري، الشاعر الإيطالي، وأسين بالاسيوس، الباحث الإسباني!... وهكذا غدت مقترنة إلى الأبد **بالكوميديا الإلهية** (هذا التقارب لا يُرضي الايطاليين إطلاقا).

ينبغي أن نضع هذه الانتعاشة **لرسالة الغفران** في سياق يخيّم عليه ما يمكن أن ندعوه فكر الديْن والسلف. فمما يبعث على الاطمئنان أن نعرف أن أوروبا مدينة، مدينة شيئا ما للعالم العربي... إن الإشارة إلى ما يدين به دانتي للمعري ولابن عربي، هي انضمام إلى الحركة التي تؤكد على ما تدين به الثقافة الأوروبية للثقافة العربية في ميدان الطب، والفلسفة والفلك والأدب. وليس الإلحاح على هذا الأمر بالبريء: فالعرب يدينون لأوروبا بالشيء الكثير، وما تلقوا منها من هبات ليس يسيرا، ولن يكون إنكار ذلك إلا من قبيل نكران البداهة. والحال أن الهبة مرتبطة بلزوم ردها، إنها تستدعي هبة مضادة، وإلا فقد يخيّم شعور بعدم الارتياح كما ينبه إلى ذلك مارسيل موس. فكم هو مبعث غبطة إذن أن تُذكر أسماء مؤلفين ومصنفات أثرت في الثقافة الأوروبية: ابن سينا، وابن طفيل، وابن رشد، **ألف ليلة وليلة**... لننتبه أن الشعر لا تعطى له أهمية هنا، أو نادرا ما يتم ذلك.

أودّ أن أطمئِن أصدقائي الإيطاليين. من المحتمل جدا أن دانتي لم يتأثر بالمعري. ومع ذلك فليس بعيدا عن الصواب كل البعد، القولُ بأن المعرّي قد تأثر بدانتي، حتى وإن كان قد عاش أربعة قرون قبله. إنه بكل بساطة قد قام بسرقة مسَبّقة... ينبغي أن نفهم من ذلك أن قراءة **الرسالة** مشروطة وموجهة، ومعكرة من غير شك، بالمعرفة التي لدينا عن **الكوميديا الإلهية**: إننا نقرأ المعري وأعيننا على دانتي، نبحث عن دانتي في كتاب المعري. وهكذا فقد استفاد هذا الأخير من التقريب مع الشاعر الإيطالي. بهذا المعنى فإن دانتي قد

خدَم **الرسالة**، وأتاح لها فرصة الوجود بأن جعلها مرئية، فهو على هذا النحو مؤلفُها، أو المشارك في التأليف على الأقل.

لا يتعلق الأمر البتة باستنكار لهذا الواقع الفعلي. فباسم أيّ صفاء، وأية نقاوة، وأي مفهوم عن الملكية نفعل ذلك؟ إن الديْن الذي ينظر إليه عادة على أنه أمر سلبي، يغدو إيجابيا في الميدان الثقافي، فهو علامة على حياة جديدة *vita nova* تحياها الأعمال القديمة وتوهب لها وتُؤمن. كلما كثرت ديوني، ازددت غنى. والأدب الذي لا يستدين، أو الذي لم يعد يفعل ذلك، أدب محكوم عليه بالموت.

ضون كيخوطي، هل هو نسيج خيوط عربية؟

منذ زمن بعيد، وخلال حوار حول العرب، وبالتالي حول الأوروبيين (هل في استطاعتنا أن نتحدث عن أحدهما من غير أن نذكر الآخر؟)، أكّد لي أحد أساتذة الفيزياء الذي كان يدرّس في المغرب، أن **ضون كيخوطي** من إنتاج عربيّ يُدعى سيدي أحمد بن الأيلي. لم أدرك حالا معنى كلامه. فأنا لم أكن قد قرأت الرواية بعد. كانت لديّ معرفة ضبابية عنها من خلال رسوم غوستاف دوري Gustave Doré ومقتبسات الكتب المدرسية. عليّ أن أعترف أنني لم أكن أحب سرد الإخفاقات المتوالية للبطل، كنت أتألم لذلك. ولست أنا الوحيدَ الذي أقوم برد الفعل هذا: فالشاعر هاينريش هاين Heinrich Heine كان يقرأ طفلا **ضون كيخوطي** وهو يذرف دموعا ساخنة. لم أقرأها بكاملها، لنقل بكاملها، إلا سنة 1985... كان علي وقتئذ أن أساهم في لقاء حولها نظمه خوان غويتيسولو في مدينة روندا. وهكذا انتظرت سن الأربعين لكي أقرأ ثيرفانطيس...

تذكرت الفيزيائي الفرنسي عندما بلغت الفصل الذي يقول فيه ثيرفانطيس إن كاتب الرواية عربي، هو سيدي أحمد بن الأيلي. يتعلق الأمر بطبيعة الحال بخيال. والحال أن الفيزيائي لم يتلق قولة ثيرفانطيس على هذا النحو، وإنما أخذها في حرفيتها. لم يكن يحسن القراءة، ولا الفهم. كان يقرأ من غير حذر... قرأ ثيرفانطيس مثلما كان ضنون كيخوطي يقرأ قصص الفروسية، مؤمنا بها، معتقدا في صحتها. قد نتساءل إذا ما لم يكن هو بالضبط القارئ الحق الذي كان يتمناه ثيرفانطيس وربما يتمناه كل روائي، القارئ الذي يثق تلقائيا في مضمون النص.

ومع ذلك، أهذه كلها سذاجة من جانبه؟... أميل اليوم إلى الإعتقاد أن ملاحظته كانت بعيدة عن البراءة... ثم هل أنا أقل منه سذاجة؟ كلا. على كل حال فقد أصاب الهدف، لأن قراءتي **للكيخوطي** غدت من يومها موجَّهة صوب قصد بعينه، كما لو أنني كنت أسعى لتأكيد فكرته. في النسخة التي أمتلك عن **الكيخوطي**، نلفي الفقرات التي تحيل إلى سيدي أحمد مُعلَّمَة، وكذا الفقرات التي يَرِدُ فيها اسم عربي، أو كلمة عربية، والفصول التي تروي حكاية عن العرب والَموريسكيين. إنها قراءة جزئية، متحيزة، وبالتالي مشوِّهة وعمياء.

«النسج» كلمة يحلو لثيرفانطيس أن يستخدمها عندما يذكر الكتابة. إستعارة النسيج، والكاتب كنسّاج، تتردد كثيرا **في الكيخوطي**، وهي تبرز على الخصوص عندما يتحدث ثيرفانطيس عن الترجمة، وبالأخص عندما يجعل بطله يقول: «أن تترجم من لغة لأخرى [...] كأن تنظر إلى قفا منسوج فلاماني، ففيه تميز الصور، لكن مختلطة بكثير من الخيوط إلى حد أنها تفقد الوضوح والإشعاع الذي كان لها في الوجه». في لغة الوصول (القفا)، كثير من الخيوط تُبدّل صور لغة الانطلاق (الوجه) و تجعلها باهتة. صحيح أننا نتعرف عليها، وإنما ضعيفة ذابلة. إنها مفارقة الخيط: بإمكانه أن يربط ويخيط ويوحّد، لكن في استطاعته أيضا أن يفصل ويعزل ويشتت.

الترجمة هي المعضلة الأساس التي تواجه ضون كيخوطي الذي لا يتمكن من أن يضاهي الفارس المغوار أماديس دوغال، وأن يطابق نموذجه. المسافة بعيدة بين الأصل ونسخته. ليس في مقدور المسعى أبدا أن يبلغ المطابقة التامة مع الوجه. الترجمة هي أيضا الموضوع الأساس لثيرفانطيسن، خصوصا عندما يؤكد أن روايته كُتبت من طرف مؤرخ عربي، سيدي أحمد بن الأيلي. تقدم لنا رواية **الكيخوطي** نفسها، على نحو ما نقرأها، على أنها الترجمة الإسبانية لنص عربي، إنها إذن سيمولاكر، وقَفَا المخطوط الأصلي.

اكتشف ثيرفانطيس هذا المخطوط في طليطلة، وهو عبارة عن أوراق قديمة كان أحد الأطفال ينوي بيعها لتاجر حرير. هل من قبيل الصدفة أن يتم الاكتشاف في طليطلة، التي كانت لمدة طويلة مركزا للترجمة ولقاء الثقافات؟

وهل من قبيل الصدفة أيضا أن المخطوط الذي عثر عليه هو باللغة العربية؟ وهل من قبيل الصدفة أخيرا إذا كان المشهد يتم في زقاق الخياطين، زقاق بائعي تجهيزات الخياطة (الإبر، الخيوط، الأصداف، الشرائط الخ...). ها نحن من جديد أمام اقتران بين النص والنسيج.

الزقاق والسوق، أماكن اللقاءات عن طريق الصدفة. خرج ثيرفانطيس من بيته، من لغته، وتوجّه نحو الآخر، آخره، وهو بالمناسبة كاتب عربي. الإنحراف عن الطريق، والزيغ عنها، هذا هو اللقاء، وهاته هي الترجمة. والحال أنه إذ يتمكن من التعرّف على الحروف العربية للمخطوط، فهو يعجز عن تهجّيها. إنها بالنسبة إليه حروف ميّتة، ركام من الخيوط التي لا يرتسم مِنها أيّ شكل. إلا أنه يؤكد أن كل ما هو مكتوب يثير فضوله، وهو يقرأ حتى قِطع الورق التي تتناثر في الطرقات... للعثور على كتاب جيّد، ينبغي قراءة كل شيء، فكل مكتوب تحفة افتراضية.

ينبغي قراءة كل شيء، حتى بلغة العدو. وبالفعل، فإن كاتب المخطوط الذي عُثِر عليه هو من سلالة من يدعوهم ثيرفانطيس «أعداءنا الكبار». كأن العبارة مفخرة (فهم الذين يقام لهم الشأن)، أو هي علامة على تواطؤ: أعداؤنا من العظَم ومن التفرّد إلى درجة يغدون معها مألوفين. كلما ازداد العدوّ عظمة، ازداد قربا. ينبغي إذن إنقاذ الأوراق التي يحملها الطفل، وإلا آلت للتلفيف. عليه إذن إنقاذ مُؤَلّف كاتب عدوّ، ليس في لغته الخاصة، وإنما في لغة أخرى. سيلبس النصّ العربي حُلة جديدة، وبذلة قشتالية.

يُنقذ المخطوط بتحويله. في رواية يكثر فيها الحديث عن الترجمة، ينبغي توقّع خطاب حول التحويل. بين الترجمة والتحويل، الفارق لا يكاد يوجد. كم من متحول، ومن مرتد في **الكيخوطي** التي تنتهي بتحوّل ملتبس للبطل! وكم من مترجم (أنظر على سبيل المثال حكاية السجين والجميلة زوهرة) !

لمعرفة مضمون المخطوط الذي اشتُري من الطفل، يتوجه ثيرفانطيس إلى «أحد الموريسكيين الذي يتكلم لغتنا». هذا الشخص المزدوج اللغة، له وجه وقفا، واسطة ومَعْبر. لكن ما تنبغي ملاحظته كذلك، هو أن هذا الكائن البيْني، الذي يحتل مكانة وسطى، يفتح المخطوط ويأخذ في قراءته، ليس انطلاقا من البداية، وإنما من الوسط. وما أن يقرأ بعض الأسطر، حتى ينفجر ضاحكا. إنه

يقرأ مقهقها.

ينبغي أن نضيف أنه ليس شديد الشره. فمقابل بعض أوقيات من الزبيب، وبعض صاعات من القمح، يقبل أن يترجم المخطوط «بأمانة وبأسرع ما يمكن». يأخذه ثيرفانطيس إلى بيته... ولكن، قبل ذلك يتوجه به نحو الكاتيدرائية. لماذا هذا اللف والإنعراج؟ من دون شك لإعطاء الصفقة التي أنجزت طابعا رسميا، وضمانة إلهية. أن تأخذ الموريسكي إلى الكنيسة: أحيل هنا إلى المَثل الدارجي المشهور: «بحال إلى غاتدي ليهودي للجامع». لا يذهب ثيرفانطيس إلى حد أن يُكلفه القَسَم،إلا أنه يفعل كما لو... ولكن هل يمكننا أن نتوقع أمانة من كافر (إيمان الموريسكي إيمان غير موثوق، أليس كذلك؟)، هو مترجم فضلا عن ذلك، إذ، بما هو كذلك، فهو مشبوه بالطبع، هذا إضافة إلى أنه يقرأ مقهقها؟

«ضمانا لمزيد من الأمن، ولأنني كنت حريصا على ألا أدع هذا الاكتشاف يفلت من يدي، أخذته إلى بيتي، وفي مدة ستة أسابيع، ترجم الحكاية بمجملها كما أرويها هنا». بعد مشهد زقاق الخياطين، وبعد العهد المأخوذ في الكاتدرائية، كانت العودة إلى البيت، واسترجاع الذات، والاندماج في اللغة الخاصة، ولكن من خلال لغة الآخر. يحل الموريسكي المترجم ضيفا على بيت ثيرفانطيس المدة التي يتطلبها عمله، وهي أربعون يوما. لقد فرض عليه الإنعزال، إنه منفصل عن العالم. إنها الـ«Cuarentena»العزيزة على غويتيسولو.

لا ذكر للموريسكي فيما بعد. فما أن يُنهي عمله، حتى يختفي من المشهد، مثله مثل الطفل قبله. لعله أُشبع تسلية خلال الستة أسابيع التي قضاها في الترجمة. ألم ينفجر مقهقها منذ الجملة الأولى؟ لاشك أنه ترجم وهو يضحك.

لماذا لجأ ثيرفانطيس إلى تخيّل فكرة المخطوط الذي يتم العثور عليه؟ قد يقال، إنها سُنة قديمة. ولكن، لماذا اللجوء بالضبط إلى كاتب عربي؟ قد لا يكون من غير المفيد أن نُذكّر بمثال فيلسوف مدرسي من القرن الثاني عشر، أديلار دو باث Adélard de Bath (من بين ما ندين له به ترجمات لاتينية لبعض النصوص العلمية العربية)، الذي، بعد أن تبيّن أن معاصريه يرفضون قبول كل ما يبدو صادرا عن المحدثين، لجأ إلى حيلة: «تلافيا للاعتقاد أنني، أنا الجاهل،

استقيت أفكاري من صُلبي، أعمل على أن تبدو كأنها مأخوذة من دراساتي العربية. إنني أتحاشى،إذا استثقلتْ عقول مُتخلفة أقوالي، أن أكون أنا الضحية. فأنا أدرك مآل فحول العلماء عند العامة. وبيّن أن ما أدافع عنه ليس قضيتي، وإنما قضية العرب».

ها نحن مرة أخرى أمام وجه المنسوج الفلاماني وقفاه. يكتب أديلار دو باث محتميا وراء العرب، تقيةً وحيطةً. هل الأمر كذلك بالنسبة لثيرفانطيس؟

لكن لنجرّب افتراضا آخر. إن أسلوب المخطوط العربي المعثور عليه يرجع إلى عهد يتقدم بكثير على ثيرفانطيس، وهكذا ينسب بيدرو دو لوخان Pedro de Lujan روايته **فارس الصليب** إلى مؤلف عربي، كزارتون Xartôn[37]. لماذا هذا الامتياز (إن كان كذلك) الذي يُعطى للعرب؟ ينبه ثيرفانطيس، بسخرية ولا شك، أن «جميع أهل هاته السلالة كذابون». بعبارة أخرى، لا وجود لمن يضاهيهم في رواية الحكايات...

37. أنظر تعليق دييغو كليمانسين Diego Clemencin في **ضون كيخوطي دي لامانشا** (بالإسبانية)، ص. 1063، التعليق رقم 14.

في الأدب الإستعماري

في مغرب الزمن الفرنسي[38]، يذكر عبد الجليل الحجمري بصفة عابرة غابرييل بونور Gabriel Bounoure الذي أسرّ له هذا الإعتراف: «تأكد أن فرنسا التي تكرهون، تلك الـ«فرنسا»، نحن أيضا نُكنّ لها الكراهية. تتبقّى، من حسن الحظ، فرنسا بودلير ورامبو...» هناك إذن فرنسا محطّ كراهية... ما يسعى الحجمري إلى تبيّنه في كتابه المخصّص لصورة المغرب في الأدب الفرنسي، هو الالتباس الذي يطبع هذا التصوّر الذي تمتد أصوله إلى ماض بعيد. وهكذا فقد كتب عن كتّاب مثل غابرييل شارم Gabriel Charmes، وبيير لوتي Pierre Loti وأندري شوفريون André Chevrillon: «أمام عالم لم يكن معروفا حتى ذلك الوقت، أمام هذا الإكتشاف لأرض جديدة، كان الرحالة يستعيدون لاشعوريا نماذج مكرورة، وترابط أفكار، ومقارنات، ومجموعة هائلة من الأحكام المسبقة والصّور المكرّسة، التي لا تتبدل، والتي يعتقدون أنهم يرسمونها لأول مرة، لكنها في الحقيقة تنبعث من أعماق الذاكرة، وغابر العهود».

يتراجع عبد الجليل الحجمري حتى الحروب الصليبية، وحتى **أنشودة رولان** كي يحاول بلوغ أصل التصوّر الإستعماري للمغرب. كما ينكب على كتابات نهاية القرن السابع عشر وبداية الثامن عشر، كرحلة الأب نولاسك Père Nolasque ، أو قصة أسر جرمان موويت Germain Mouëtte كما يدرس مأساة بيرناردان دو سان بيير Bernardin de Saint-Pierre، **إيمبساي وزورايد** Empsaïl et Zoraïde، مأساة غريبة، تستحق لوحدها مناقشة خاصة. لكن من الواضح أن ما

---

38. سبق له أن نشر في الجزائر بالفرنسية تحت عنوان: صورة المغرب في الأدب الفرنسي من لوتي إلى مونتيرلان.

يشكل جوهر بحثه هو الأدب الإستعماري للنصف الثاني من القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين.

هذا الأدب موجه أساسا لقراء فرنسيين. يشكل المغاربة موضوعه، إلا أنهم لا يعتبرون قط مخاطبين. فمَنْ مِن المغاربة كان على دراية باللغة الفرنسية أيام كان بيير لوتي Pierre Loti والأخوان طارو Tharaud يكتبون، اللهم بعض المترجمين وقلة من التجار الذين لم يكن الأدب يهمّهم في شيء! كانت نصوص هؤلاء الكتاب توضع في سياق حوار فرنسي- فرنسي. وهكذا كتب الأخَوان طارو، عن كتابهما **فاس أو بورجوزيو الإسلام**: «سررنا عندما تبيّنّا أن الصورة التي رسمناها عن الإنسان الفاسي بدت مطابقة في أعين معظم الفرنسيين الذين خبروا المدينة لمدة طويلة». فلا اهتمام بمعرفة رأي الفاسي في الصورة التي رُسمت عنه. فهو ليس الأنت المخاطب، وإنما هو الغائب كما يقول النحاة. فضلا على أنه ما من وسيلة لهذا الفاسي للتعرّف على هذا الكتاب الذي يعنيه، والذي ربما لا يعرف هو حتى وجوده. ليس من شك أن هذا المستوى الذي يُستبعد فيه المغربي عن الحوار، ويُختزل في ضمير الغائب، هو الذي يتجلى فيه بوضوح الإحساس بالتفوّق الذي وسم فرنسيي المغرب في هذه الحقبة، تفوّق عسكري واقتصادي مرتبط بالهيمنة على الكلام. فالغزو لم يتم بالسلاح فحسب، وإنما عن طريق الأدب كذلك. وفي الواجهة الأخرى، يبدو المغربي صامتا، عديم الكلام، وسيظل كذلك لمدة طويلة.

الأدب الإستعماري أدب غزير، ويبدو أنه كثير الغنى. أما فيما يتعلق بقيمته الأدبية، فمن اللازم القول إنه إن لم يكن قد أنتج أديبا في مستوى روديار كيبلينج Rudyard Kipling، وبالأولى كونراد Conrad، فقد أنتج دولاكروا Delacroix. وهو دولاكروا مخيّب للظن: تعج يوميات رحلته بالأحكام المسبقة، بينما تخلو رسومه منها، وهذا لغز ما زال يحيّر الباحثين. ومهما يكن الأمر، فإن لهذا الأدب قيمة وثائقية لا تعوّض، وهو، بوجوده نفسه، ذو دلالة كبرى. ومن ثمة فلا منافس له في المغرب. في الوقت الذي كان فيه بيير لوتي يكتب في المغرب، وكان الأخَوان طارو ينشران أعمالهما حول الرباط وفاس ومراكش، كيف كانت حال الإنتاج الأدبي المغربي؟ لا أعتقد أنني سأكون على خطأ إذا ما قلت: لم يكن له وجود، وأعني الأدب بالمعنى الحديث. حقا أنه كان هناك أهل

علم، ولكن ماذا كانوا يكتبون؟ ليس الروايات في جميع الأحوال، باعتبار أن الشكل الروائي هو العلامة على اقتحام الحداثة.[39]

وعلى العموم، فإن موقفنا من الأدب الاستعماري يطبعه الإلتباس. إذ يمكن أن يبدو لنا مُنفّرا، وشنيعا، إلا أنه يبهرنا في الوقت نفسه، لأننا مهتمون على الدوام ـ وفي هذا ضعفنا ـ بما يعتقده الآخرون عنا، فرديا أو جماعيا. غالبا ما يكون ما يؤكدونه مخالفا للصورة التي نكوّنها عن أنفسنا. هكذا يرونْني، هكذا يرونْنا... يا للهول ويا للفظاعة، إن الأمر على الأقل مبالغ فيه! هذا هو على التقريب، رد الفعل الذي نلفيه في عمل الحجمري، شعور بالإستياء، ورغبة في الإنتقام: يجد الحجمري لذة حقيقية في أن يطارد الآراء المسبقة والأفكار الجاهزة للكتّاب الاستعماريين، وهو يبذل جهده كي يضبط أخطاءهم فيحاسبهم على ذلك أشدّ المحاسَبَة... إلا أن بحث الحجمري لا يقتصر على هذا الجانب، فهو لا يكتفي بإشهاد القارئ على خلل الخطاب الإستعماري، بل يذهب أبعد من ذلك فيسعى مسعى آخر، أكثر عسرا وأكثر إقناعا، يقوم على تفسير دواعي الحكم المسبق، وعلى وضعه في سياقه التاريخي، وتحديد الفضاء الذي توَلد فيه. وهكذا يحاول أن يفهم لماذا يتحدث مونتيني بنوع من التعاطف عن «المحمديين»، في حين أن لباسكال خطابا سلبيا.

يرسم الكتّاب الإستعماريون إجمالا صورة عن المغرب والمغاربة تبدو لنا مغلوطة. أحكامهم المجحفة لا يمكنها إلا أن تثير غضب القارئ. فمغرب النصف الثاني من القرن التاسع عشر على سبيل المثال، يوصف من لدن غابرييل شارم Gabriel Charmes كامتداد للقرون الوسطى، منفصلا عن أوروبا ليس في المكان فحسب، بل حتى في الزمان. يخصّص الحجمري عدة فصول لإبراز صورة الأهالي كما هي مرسومة في هذا الأدب. يُستنتج منها أن المغربي «مفرط في الشهوانية حتى الهيجان، وأنه مغرق في فردانيته حتى الفوضوية، وأنه مفرط في الإغترار بالنفس، وأنه فاسد الأخلاق، قاس وسادي، ماكر ومنافق حتى الإنحلال، وهو على الأخص خنوع وكسول». تتملكنا الدهشة عندما نعلم أن التأدب من طبعه، إلا أنه يُرَدّ إلى الحذر الذي يُمليه. أحيانا، يمتنع الملاحظ الأجنبي عن الفهم، فيتجاوز ذلك بالقول إن الروح المغربية تأبى

39. فسيفساءات قاتمة لعبد القادر الشط، المنشورة سنة 1932، تعتبر «أول رواية مغربية».

الفحص، أو إنها ممتلئة تناقضا. الروح المغربية! ها هو اللفظ البغيض : الروح، ماهية تطبع الفرد، قدَر لا محيد له عنه. مهما فعل، يظل المغربي ما هو عليه، ولا شيء غير هذا يمكن أن ينتظر منه، اللهم التجلي اللامحدود لهاته الروح التي تغلق به إلى الأبد، فلا يمكنه التخلّص منها، وليس باستطاعة أحد أن يحرّره منها. لنُشِر بصفة عابرة إلى أننا لم نعد اليوم نستخدم هذه الكلمة، عبثا قد يُبحث عنها في الأدب، فقد امّحت من حسن الحظ من القاموس.

بمفهوم الروح المغربية، تُقام رؤية أسطورية للمغرب والمغاربة بعيدة عن الحقيقة. ولكن أية حقيقة؟ ومن يمتلكها؟ من في استطاعته أن يحتكرها؟ أسئلة شائكة... لنخلص إلى القول إن الخطاب الاستعماري يترجم حقيقة كُتّابه، وهي حقيقة ذاتية، ويقين نظرتهم الخاصة. لا يمكننا أن ننعتهم بعدم النزاهة العلمية، بل قد نفترض أنهم بالأولى صادقون، وأن أحكامهم المسبقة، التي تفقأ الأعين بالرغم من ذلك، تعود إلى لاشعورهم أكثر مما ترجع إلى رغبة مقصودة في تشويه الواقع. عندما يتحدثون عن المغرب، فهم يتحدثون في الحقيقة عن أنفسهم. على هذا النحو يكتب الحجمري:«في الصورة التي يرسمها بيير لوتي، لن نلفي المغرب، وإنما هلوسات لوتي». إن مؤلَّف لوتي يطلعنا على لوتي، أكثر بكثير مما يطلعنا على المغرب. يواصل الحجمري:«لا شيء في هذا البلد يُرى على حقيقته الموضوعية، كل شيء يُنظر إليه عبر المنظار المشوِّه لوساوس الكاتب وهلوساته الغامضة اللاشعورية». وعلى النحو نفسه، يكتب كاتب آخر من تلك الفترة: «إن العواطف في المغرب، تشبه البناءات، فهي هشة قابلة لأن تنحل دائما إلى رماد». شخصيا، تتملكني الحيرة، فهل يتعلق الأمر فعلا بالمغاربة؟ ربما نعم، وربما لا، لكن المؤكد هو أن هؤلاء المغاربة يشبهون شخوص رواية **التربية العاطفية** لغوستاف فلوبير...

لنتساءل مجددا، أين تكمن الحقيقة الموضوعية؟ ما هي الصورة الحقيقية للمغاربة؟ هل نحن الذين نمتلكها؟ ربما ليس لنا أن نغازل هذا الطموح. ثم من هو هذا «النحن» (الذي لاشك أنني أستعمله من غير رويّة) الذي قد يدّعي معرفة الماضي على حقيقته؟ إننا بعيدون عن أجدادنا، ونظرتنا تختلف عن نظرتهم، اللهم إن افترضنا وصلا واستمرارا، وخطا مستقيما، وعودة للشيء ذاته، ومجمل القول: إذا افترضنا روحا (هاهي من جديد!)، الأمر الذي يرفضه

المؤرخ رفضا باتّا. لكن من المؤكد أن الوصل، عاطفيا، أكثر طمْأنة من الفصل. إنه نوع من الإحتفاء الذاتي، الذي لا يدوم بالرغم من ذلك، لأنه غالبا ما يقترن بتبخيس ذاتي. ما أكثر ما نسمع المغاربة يتساءلون متعجبين: «هاد لمغاربة يا لطيف! » الله يعلم ما ومَنْ نقصد عندما نستعمل هذا النوع من الخطاب. بصفة أكثر جدية، وإذا ما تركنا جانبا رد الفعل اللفظي هذا، أيّ صورة عن المغرب نلفيها في الأدب المغربي اليوم، في الرواية على سبيل المثال، وبصفة خاصة في ما قد يمكن تسميته رواية الضغينة، ومن بينها رواية **الماضي البسيط** لإدريس الشرايبي؟ صحيح أن هوية الكاتب تؤثر في تلقينا للنصوص، فنحن نقبل على العموم أحكاما على المغرب تصدر عن كاتب مغربي، قد تبدو غير مسموح بها لو أنها صَدرت عن كاتب فرنسي.

يقودنا ذلك إلى إثارة سؤال، ربما أكثر أهمية، لا يشير إليه الحجمري مطلقا في كتابه: ما الحال فيما يتعلق بالأدب المغربي المعاصرِ للأدب الإستعماري؟ نقصد الأدب بالمعنى العام، الذي يشمل الكتابة التاريَخية ومختلف كتابات الشاهدين على العصر والفاعلين فيه. على سبيل المثال، في الوقت الذي يقترب من ذاك الذي كان غابرييل شارم يدوّن فيه رحلته إلى المغرب سنة 1886، أي على عهد الحسن الأول، كان الناصري يؤرخ لهذا السلطان في **الإستقصاء**. لدينا والحالة هذه صورتان عن المغرب، إحداهما أجنبية، والأخرى مغربية. وهما مختلفتان بطبيعة الحال، لكن هناك نقاط التقاء. فمن الأكيد أن النّاصري لن يخالف غابرييل شارم عندما يكتب :«كنت أعرف الجيش المغربي، لأنني رأيته مصطفا في معركة، كنت أعلم كيف أتصرف مع هذا الحشد من الجنود الذين يضعون على ظهورهم خرقة من ثوب، ويحملون بندقيات غير فعالة. لم أشك لحظة أنه لن يستطيع مقاومة أية قوة أوروبية مهما كان ضعف تنظيمها». من المؤكد أن الناصري كان يشاطره الرأي، هو الذي كان ينادي بإصلاح الجيش، والذي خصص لهذا الموضوع فصلا من كتابه. ربما هناك نقاط أخرى قد تكون فيها المقارنة مثمرة و تسلط الأضواء بصفة متبادلة، وتمكننا من الاقتراب من الحقيقة الموضوعية لذلك العصر.

لنعرض في الختام لما يُدعى «نظرة المغلوبين». في مقدمته لكتاب ادوارد سعيد، **الإستشراق**، لاحظ تزفيتان تودوروف أن هذا الكتاب تعوزه تكملة

ضرورية، وهي المتعلقة بالكيفية التي رأى بها المشارقة أوروبا والغرب. عليّ أن أعترف أنني، عند قراءة عمل عبد الجليل الحجمري حول الأدب الإستعماري، غالبا ما كنت أتساءل كيف كان مغاربة الحقبة ينظرون إلى فرنسا. صحيح أن هذا موضوع آخر، إلا أن من الضروري طرقه لاستكمال النظرة إلى الأمور. فبعد مغرب الزمن الفرنسي، ربما وجب أن نكتب ذات يوم فرنسا الزمن المغربي.

اللغة — مع

هروب

أجاب زميل عبد الكبير الخطيبي في القسم، عن سؤال عن المهنة التي يودّ ممارستها فيما بعد: «أن أغدو فرنسيا». إنه حلم بالمسخ، بالتبدّل الأنطلوجي. أمّا التلميذ الخطيبي، فكان يودّ أن يصبح «سائق حافلة». الظاهر أنه حلم بالتفوّق، فقد جرت العادة أن يكون سائق الحافلة قويّ البنية، وأن يجلس مستريحا في مقدمة الحافلة، ليكون قائدا ودليلا وزعيما...

إلا أن الجوابين يلتقيان في الرّغبة في الذهاب والهروب بعيدا، نحو هوية أخرى وفضاء آخر. واحد يريد أن **يصبح فرنسيا**، والثاني أن **يغدو غريبا**، غريبا محترفا، لكنه لا يتنكر لأصوله: «يحصل لي أن أقدم نفسي كمغربي، وكغريب محترف». يتناهى إلى سمعه قول: «يالها من مهنة غريبة!». لننبه أن هذه المهنة لا توهب مجانا، وإنما تكتسب عن طريق تعلم ومثابرة دائمة. إنها لا تكتمل، ولا تتحقق بصفة نهائية، وإنما هي تكوين ما يفتأ يتجدّد، كما يشير إلى ذلك الخطيبي آخذا بعين الاعتبار ما قد يبدو إنكارا أو تصحيحا: «إنها ليست حرفة. وإنما وضعية متنقلة في العالم. نكون فيها قادرين على عبور الحدود: بين اللغات، بين الثقافات، بين الأسواق. وفي يوم من الأيام، يكون الوقوف من أجل التأمل.» مثل سائق الحافلة... يؤكد في مكان آخر: «أعتقد أنني أعددت نفسي لِلُيونة وميل نحو التعدّد القطبي».

لكن، كيف يصبح المرء غريبا محترفا؟ بالذهاب إلى المدرسة قبل كل شيء. وبدايةً إلى الكُتّاب القرآني الذي لَامحيد عنه، والذي ارتاده الخطيبي «بعض الوقت». وهو يشير إلى فشل التجربة وذلك بشيء من المرارة:«طلب مني أن أتمرن على الخط [...] وقد ظل اللوح الصغير الذي كان على معرفتي أن

تنمو عليه أبيضَ لمدة طويلة... طُلِب مني: إنه صوت المعلم، الصوت الذّكري المجهول، الصوت الفردي والجماعي في آن. لكن اللوْح الصغير لم يستضف أي حرف من حروف الأبجدية، ظل عاريا أخرس. ومع ذلك فقد كان هذا أوّل لقاء مع الفُصحى، لغة المعرفة، أول لقاء مع الأدب. الظاهر أن التلميذ قد نبذ «لغة الكتب هاته»، لن تكون أداة كتابته، ورغم أنه درسها فيما بعد وتغذى من معينها، إلا أنه ترَكها بعيدة عنه.

أصبح المكان إذن فارغا لِلُغة جديدة تُدرس في مؤسسة أخرى: «أرسلني أبي إلى المدرسة الفرنسية الإسلامية سنة 1945». اللغة الفرنسية هي أيضا لغة كتب، لكنها لغة تميّز، لوح الخلاص الذي، يا للعجب! لن يظل أبيض. سيحبّها الخطيبي «مثل حسناء شريرة غريبة». تتكوّن المدرسة من حريم من المعلمات الفرنسيات، وبالطبع، ذوات حسن فردوسي فاتن: «كُنّ حريمنا المدرسي»، «كنا نحن نحلم بهن حوريات».

هي إذن لغة الفتنة النسوية، لغة الجنس البَصَريّ، لكنها أيضا لغة القراءة:«صرت ثلاثي اللغة، أقرأ الفرنسية دون أن أتكلمها، وأتلهى ببعض ما تبقّى لي من الفصحى، وأتكلم الدارجة كلغة اليومي. أين هو الإنسجام والاتصال ضمن هذا الخليط؟». إذا ما فكرنا في الأمر فإن الإنسجام يَمْثل في اللغة المنتقاة، في اللغة الأحادية للكتابة: بالفعل، فإن الخطيبي، كما لاحظ دريدا، يتكلم باللغة «الأجنبية» عن اللغة «الأم»، الدارجة و الفصحى[40].

وهكذا فإن التمهيد للقراءة، وللأدب سيتم باللغة الفرنسية، انطلاقا من «النّصوص المختارة». وبما أن التعليم المتّبع يُلقن بهاته اللغة، فإن لغة الكتابة كانت مرسومة مسطّرة. شكلت الإنشاءات التي كانت صدى النصوص المدروسة في القسم أوّل اتصال مع الكتابة الأدبية. والحال أن الموضوعات المطروقة تتعلق بواقع أجنبي: «متحف النصوص المختارة التي ينطلق منها الخطاب التالي: أن نتكلم في إنشاءاتنا عما يقال في الكتب، عن الخشب وهو يحترق في المِدفأة، تحت الأنظار الشيطانية للكلب ميدور، وأن نذهب لنسيح في الثلج، في حين أننا نعجز عن تخيل وجوده. كان ميدور يلبس إسما عربيا. لم يكن ذلك لِيُغير من شعورنا بالذنب في شيء. كنا نشعر أننا أطفال نُحتّنا

40. أحادية لغة الآخر، مرجع سبق ذكره، ص63.

بعيدا عن الكتب، في مخيال مجهول الإسم. ومن درس إلى درس نختفي خلف الكلمات، حريصين على ألا نترك أثرا يبعث على الشك» .

الامِّحاء والإختفاء دون ترك أثر، أليست هاته هي رغبة الزميل الصغير الذي كان يحلم بأن «يغدو فرنسيا»؟ حقا أن الخطيبي سيعوّض هذا النقص فيما بعد بقراءة نصوص بالعربية، ومن بينها نصوص جبران، متطرقا إلى موضوعات تَخُصّه وتعنيه. بيد أن المصير قد حُدّد، والمسار المقبل منذور إلى لغة قد يصعب نعتها بأنها أجنبية، دون اتخاذ احتياطات خطابية على الأقل. مصير وقدر: سيرحل الخطيبي الطالب إلى باريس لاستكمال تكوينه في السوربون، في الوقت الذي توجّه فيه آخرون، تابعوا تعليما مختلفا، إلى القاهرة أو دمشق، وحلموا أن يكتبوا بالعربية.

زمنا قليلا قبل ذلك، كان قد استبدل اسمه، مُدخِلا بذلك تعقيدات على تاريخه الميثولوجي الشخصي، أو مُغْنيا إياه. «ظل إسمي الشخصي - كما جاء في **الكاتب وظله** - قارا، بينما اضطررت يوم 14 فبراير 1954 إلى تغيير إسمي العائلي، الذي اختاره أخي الأكبر سنا، بعد وضع قانون الحالة المدنية، سنتين قبل النهاية الرسمية للحماية الفرنسية. ما هي تأثيرات هذا الاستبدال على ممارستي للغة الفرنسية؟»[41] الأخ الأكبر، بديل الأب، هو الذي اختار الإسم الجديد،الذي يحيل إلى الخطوبة والخطبة. إنه اسم مكتسب، اسم مُنتقى. لكن، ماذا كان الإسم القديم؟ لا يظهر لا في **الذاكرة الموشومة**، ولا في **الكاتب وظله**. لنلاحظ أن الخطيبي يبقى كتوما حول دلالة الاسم الجديد، في حين أنه لا يبدو بخيلا بالكلام فيما يتعلق باسمه الشخصي. ومع ذلك فهو يومئ إلى أن تسميته الجديدة قد أثرت على ممارسته للكتابة. هاهو متربع منذ 1954 في هيئة خطيب، على منبر الكتابة. أمام أي مستمعين؟ لمن يوجه سرده، بما فيه روايته العائلية؟ ولماذا يقوم بذلك؟

ينبغي أن ندرس عن قرب **الذاكرة الموشومة**، وبطبيعة الحال الأعمال اللاحقة لتحديد صورة من يتوجه إليهم. لكن في **الكاتب وظله** يعطينا الخطيبي مؤشرا يبدو غريبا للوهلة الأولى على شريكه في الكتاب: «أكتب هذا الكتيب

41. يرد الاسم الشخصي عبد الكبير في الذاكرة الموشومة بإسهاب، إشارة إلى العيد الكبير، يوم الأضحى: «ولدت يوم العيد الكبير، يوحي اسمي بطقس عريق في القدم، ويحدث لي بالمناسبة، أن أتصور إبراهيم يذبح ابنه». أن يتصور المرء أنه ابن إبراهيم...

استجابة لطلب صديق وفيّ اقترح عليّ أن أبث إلى القراء مساري الفكري. وقد قبلت رغم ترددي المعهود، ورغم الصعوبات التي يطرحها هذا النوع من السِّيَر الذاتية».

لا يُذْكر الصديق إلا مرة واحدة وبكيفية عابرة، إلا أن بإمكاننا أن نحدد بعض سماته. فهو فرنكوفوني، وعلى اطلاع بأعمال الخطيبي، إنه قارئ وفيّ يحرص عليه وعلى مصالحه. والظاهر أنه لا يعرف بعض الجوانب من المسار الفكريّ للكاتب، وإلا فلماذا يطلب منه أن يتحدث عنه؟ ثم إنه من ناحية أخرى ينشغل بالقراء الذين ليست لهم إلا معرفة محدودة بأعمال الخطيبي، وهم في حاجة إلى مزيد من التوضيح والتوجيه نحو قراءة صائبة مضبوطة. من واجب الخطيبي أن يرويَ مساره، وأن يُعلق على أعماله، ويقدّم نفسه للقراء، تفاديا لتأويلات خاطئة أو مُغرضة. من يحق له أن يتحدث عن الخطيبي أفضل من الخطيبي؟

فهو إذن لم يكن ليكتب مؤلفه من غير إيعاز خارجي: فكما لو أن الصديق الوفيّ قد أجبره على ذلك. بهذا الأسلوب يندرج الخطيبي ضمن تقليد عريق. فإذا كان كل هذا التردد في الكتابة، فتواضعا، أو حَياءً: وعندما يتعلق الأمر، كما هو الحال هنا، بمسار شخصي، يغدو التردد أقوى، على اعتبار أننا سنلجأ إلى استعراض جزء من حميميتنا، نلجأ إلى تعرية الذات. **قلبي عاريا**، كما يقول بودلير...

في بداية المسار الفكري للخطيبي كما في نهايته، نلحظ الحضور البيّن لطلب. نذكر التجربة المجهضة للكتّاب القرآني: «طلب مني أن أتمرن على الخط». في **الكاتب وظله**، يظهر أمر مشابه لهذا: إكتبْ!

كوميديا الخطأ

ماذا لو كان عبد الكبير الخطيبي قد ضل اللغة؟ سؤال غريب، وربما وقح، وهو مزعج على الأقل. هل من حقنا في النهاية أن نطرحه، مهما كانت الحال؟ ومن يحق له أن يفعل؟ أهُمُ القراء؟ بصفة عامة فهؤلاء لا يحرمون أنفسهم، اليومَ مثل الأمس، وفي مختلف ربوع العالم، من أن يضعوه بنغمة لا تخلو من عتاب، وغالبا ما يكون ذلك باسم لغة محتقرة أو مهملة. وماذا عن الكتّاب؟ هل سبق أن سمعنا أحدهم يقول متأسفا، إنه ضل السبيل في اختيار لغة كتابته، وإن اختياره كان عليه أن يقع على أخرى؟... لو أنه قام باختيار آخر، الإختيار الصائب، لاتخذَ مصيره مسارا آخر، ولكان جمهوره، والمتلقون له، بل وأعماله مخالفة! ولكن هل كان ذلك أحسن؟

وماذا لو كانت الكتابة بالضبط هي أن تُخطئ اللغة؟ هذه حكاية قديمة: في القرن الثامن أخذ ابن منظور، صاحب **اللسان**، على معاصريه فِتنتهم بالأعجمية، وإهمالهم لِلغة العربية. في الفترة ذاتها ألف يهودا الحَريزي بالعبرية **تحكموني** ـ وهو عبارة عن مقامات ـ بعد أن سمع في منامه صوتا يعيب عليه كونه أوْلى ظهره «للّغة المقدسة» لصالح العربية.

أن تضل اللغة، تضل العنوان، وتطرق الباب الخطأ، فيُفتح ليُطل عليك وجه مجهول بدل الوجه المألوف الذي تتوقع رؤيته. في رواية **الحب مزدوج اللغة**[42] التي تهمنا هنا على الخصوص، يكتب الخطيبي في معرض ذكره لعلاقة غرامية مع فرنسية: «تملكه الخوف. فهل ضل اللغة وهو يكتب، يكتب إليها؟ لم يكن له أن يختار». بما أنْ لا اختيار، فلم يكن له إلا أن يكتب بالفرنسية،

42. بالفرنسية، 1983.

لغة الأجنبية. لنلاحظ أن الكلام هنا لا يخلو من لبس: فهل نخطئ عندما لا يكون لنا اختيار، ولا تكون هناك إمكانية أخرى؟ ومع ذلك فإن كل هذا قد تمخض، في عين الكاتب، عن ضياع: «أجل، لقد ضيّعتني لغتي الأصلية». لو دققنا الأمر، لتبيّن أنه ضياع مزدوج: فمن ناحية تسبّبت اللغة الأمّ في ضياع الإبن(لكن لماذا يا ترى؟)، ومن ناحية أخرى، حُرِمت هذه اللغةُ من مشاركته وإسهامه.

هل ينبغي التحسّر على ذلك؟ ربما لا ، بما أن الخسارة ،حسب الخطيبي، هي في الوقت ذاته ربح: «فقدان شخص في اللغة الأم ليس لعنة، بل رحمة». والكتابة بالفرنسية تعني، في حالته هو، هجران الذات والتحرر منها لاكتشاف عوالم جديدة:«الشرق ـ أجل !ـ هو وطني، بينما أنا أخطئ الوجهة نحو قارات أخرى». الإبتعاد عن بيت الأبوة، والتّيه، وضياع الأقرباء كما في الحكايات العجائبية. في العمق، اللغة مسألة رواية عائلية، إنها اللازمة المتكررة للضّياع: «بما أنا ابن اللغة، فقد أضعت أمي. وبما أنا ابن الإزدواجية اللغوية، فقد أضعت أبي وسلالتي».

حيث إن شجرة الأنساب غير مضبوطة على الدوام، فإن الوضعية التي يهبها السارد في رواية الخطيبي لنفسه هي وضعية الإبن غير الشرعي، الذي يُقْبَل على مضض أو يُتَبَنّى ولا يُعتَرَف به اعترافا تاما: «كانت هذه الفكرة قد تملكته: أن يتولد في اللغة الأجنبية، وأن يترعرع في حضنها كأحد أبنائها غير الشرعيين». لا يمكنه حتى أن يقول في نفسه إنه قد انتُزِع من أحضان أسرة أصلية، ومن شرعية مشهود بها: صحيح أنه يكتب «بالفرنَسية، لغته الأجنبية»، إلا أن العربية، اللغة الغائبة، ليست أقل من ذلك غرابة: «ألم أترعرع في لغتي الأصلية مثل طفل مُتبَنّى؟» إنه أجنبي في لغتين، هما نفسهما أجنبيتان. بما أن ليس له أية أرض أصلية ولا أبوان مؤكدان، فهو لا يُعلّق أمله على أيّ تصالح نهائي. إنه ابن ضال، ولن يعود قط إلى أهله، نتيجة انعدام بيت الأبوين. تشبه وضعيته، والحالة هذه، وضعية حيّ بن يقظان، الذي تبنته غزالة وربّته، والذي تولد، حسب إحدى الروايات، من الطين. أما بطل الخطيبي، من ناحيته، فهو يزعم أنه ابن اللغة، دون أن نعرف أية لغة: «من تبنّ إلى آخر، أعتقد أنني ولدت من اللغة ذاتها».

توضع العلاقة الغرامية في **الحب مزدوج اللغة** تحت تيمة الضلال المتكرر، والخطأ المتجدد: «[...] أبحث عن ذاتي وأخطئ الشريك كل مرة. شريك يُفقد تلو آخر إلى ما لانهاية» .تمتد الحياة في المغرب، على ساحل المحيط. الشريكة الفرنسية «ملاك في منفى»، «ملاك مخلوع». خطيئة أصلية رافقت مولدها: «شاهدت، وهي طفلةٍ، مشهدا فظيعا. سألت الأم: «لماذا تزوجتني؟ رد الأب ببرودة: كان ذلك خطأ». ها هي تجد نفسها بلا هوادة، هي التي أنكرت والديها، من غير إسم عائلي ولا شخصي في الرواية التي تَذكرها. أزعج الأمر السارد: «كان يرغب في تسميتها كلما كان يتملكه الحنان. هل كان يسعى لأن يَحْرمها حتى من إسمها الشخصي؟» هي لا تعرف لغة البلد، إلا أن ذلك لا يبدو أنه يقلقها: «كانت تعشق هذا اللاتواصل». ومع ذلك، «عندما كانت تسمعني أتحدث بالعربية، كانت تشعر بالإقصاء». كانا يتحدثان معا بالفرنسية، ولكن، في نهاية الأمر، يعلق السارد، «ماكان يبدو أنه يوحّدنا هو ترجمة استثنائية».

وأيضا غيرة مفرطة تلعب فيها اللغة حظّها، بكيفية تزداد وضوحا أو تقل: كان يخاطب نفسه: «أنا وسط بين لغتين، كلما اقتربت من الوسط، ازددت عنه بعدا». إنها الفكرة ذاتها تقريبا التي عند الجاحظ عن الإزدواجية اللغوية في **كتاب الحيوان** (كان ينبغي لهذا الكاتب أن يتكلم بالضبط عن الإزدواجية في كتاب عن الحيوانات، وهي مخلوقات ليست ذات لسانين، وغير قادرة على المحاكاة). والحال أن مزدوج اللغة، كما يرى الجاحظ، ذو لسانين، فهما مثل الضرتين، تدخلان الضيم على بعضهما البعض، ولا يتمكن الزوج من إرضائهما معا.

في أحد استجواباته صرح الخطيبي أنه يعرف ست لغات! لكن، ماذا تعني معرفة لغة؟ يتوقف ذلك على الإستعمال الذي نرصدها له. بالنسبة للكاتب، ما يهم هو استعماله للألفاظ الأجنبية، وللتعابير، والصيغ التركيبية، والمرجعيات الثقافية. ست لغات... أزيد من أربع! في **الحب مزدوج اللغة**، نتبين إلى جانب الفرنسية، وهي اللغة السائدة، الدارجة:«كلمة»، مع مقابلها في الفصحى «كلِمة»، والسويدية:jag har into glömt، التي يبدو أنها تعني «نسيت النبرة»، والإسبانية: اقتباس من أنشودة قشتالية، وأخيرا الإنجليزية

التي وردت من خلال عنوان أغنيةFalse Start أي «انطلاقة خاطئة» (دائما تيمة الخطأ). خمس لغات، حريم متعدد الأصوات. ليست هذه مجرد استعارة: «كنت أقول في نفسي سرا [...]: من اللازم أن تكون تحت إمرتي كثرة من الزوجات، كلما فقدت إحداهن، هناك دوما...»

سؤال لا مفر منه: «إرضاءهن جميعا؟ آه كم تمنيت ذلك، كم ابتهجت له». إلا أنه لم يستطع، لا يستطيع أن يعدل، ولا بد أن يفضل إحداهما على الأخريات. هذا ما يؤكده القرآن: «ولن تستطيعوا أن تعدلوا بين النساء ولو حرصتم» (سورة النساء، الآية 129).

لنلحظ أن الثنائي مزدوج اللغة سيتفكك: «وبغتة استرجعت الشريكة إسمها العائلي، واسمها الشخصي الذي لحقه التشوّه [...] هللت لاسمها «أيْ نعم».» إنها عودة البنت الضالة، واسترجاع للإسم العائلي الذي كان قد نُبذ وضُحّي به. وبكيفية ما فإن السّارد سيقوم هو كذلك بعودة ورجوع: «صحيح أنني أخطأت كثيرا. [...] خطأ تلو الآخر، انتهيت بأن أهتدي إلى سبيلي». هل هذا صحيح؟... حسب بعض الروايات، فإن عوليس لم يكن يحلم، بعد عودته الى إيثاكي، إلا بالرحيل من جديد والقيام بأوديسة ثانية[43]... أن يضل المرء اللغة، والإسم، والشريك، هاته على ما يبدو هي القاعدة في رواية الحب مزدوج اللغة! حينئذ تغدو الحياة ضلالا، وعواطف مشوّشة، من غير ملاذ أوأمل في الخلاص.

43. أنظر إيفانغيليا ستيد، أوديسة ثانية، عوليس من تينيسون الى بورخيس (بالفرنسية).

الرجل ذو نعال الريح

يمكن لرواية إدمون عمران المالح، **ألف عام في يوم**[44]، أن تقرأ كمديح للترحال، ولعدم الثبات، وللخفة. فالبطل، نسيم، «يمشي بخطى تضاهي أغنية». لذا فلا شيء يزعجه أكثر من الأحذية الجديدة التي تؤلم قدميه وتعيق مشيته الأنيقة الطائرة. فكأن قدَره مشدود إلى الإسم الذي يحمله. نسيم: نفَس ريح خفيفة، نفَس حياة.

إذا كانت القدم تقع تحت ضغط الحذاء، فان الذاكرة محبوسة في صندوق من صنوبر حيث رُتّبت رسائل جَدّ نسيم. وحينما يفتحه نسيم ويأخذ في قراءة الرسائل، تنبعث الذكريات متدفقة كنحل يحدث طنينا. وهي ذكريات متعددة، ذكريات فرد، وأسرة، ومدينة (الصويرة)، وشعب، وبلد (المغرب). ما أن تفتح المخطوطات القديمة الراقدة في الصندوق حتى ينكشف الماضي. فتوقظ حروفُ الأبجدية الصور اللامعة التي كانت غافية في سبات، مظلمة منطفئة: «كان كل حرف ينبعث من العدم وهو يلمع مثل نجمة جديدة».

ينطوي الكتاب، مثله مثل الصندوق، على غموض والتباس. فعندما يكون مغلقا، يسجن الحياة ويقهرها، وعندما يُفتح، يُحرّرها ويبعثها من جديد. حقا أن الكتاب يعكس الحياة، إلا أن الحياة بدورها تُقلد الكتاب: «كان الشأن السياسي قد هجر هذه الكتب التي كان ماجد يقرأها، ليتخذ الآن مكانَه في الشارع». حينما يكون الكتاب في البدء، لا تكون الحياة إلا أدبا.

الحذاء والصندوق والكتاب، كل هذه الأشياء تحيلنا بلا شك في رواية المالح إلى مرآة مدينة البندقية، تلك المرآة «التي كانت تبدو في الظل، منغلقة

---

44. بالفرنسية، 1986.

فوق مياه راقدة، أسيرة هدوء ليليّ.» والحال أن المرآة، الماء الراقد الميت، لا يمكنها أن تُرضي نسيما «الذي يشبه البحر الهائج وهو يغلي حياة، والذي لا يمكنه أن ينفصل عنه مدى حياته». تشبه الحياة حركة المحيط، كما تشبه الأجزاء المبعثرة من الماضي أمواجا، «خيولا هارعة من الأفق». تخضع الكتابة، وبناء الرواية لهذه الحركة البحرية المتواصلة. الماء والتحوّل والزمان الذي يمضي...

لا يتوقف التّيه إلا لفترات قصيرة. ذلك أن حتمية التاريخ، التي تحضر حضورا قويا في **ألف عام في يوم**، تمتزج مع جاذبية البعيد التي لا تُقاوَم، مع نداء الحوريات. «كان نسيم نفسه [...] ينتمي إلى ذلك النّوع من الرحّالة والمتنقلين الذين ينطلقون من بلد المغيب، من المغرب الأقصى الذي كان يقال عنه إنه منغلق على توحشه، وإنه منسي في الأزمنة البعيدة». لا تخفى الإحالة إلى عوليس، عوليس هوميروس، وعوليس جيمس جويس (يعيش نسيم، مثل ليوبولد بلوم، بطل رواية الكاتب الإيرلندي، ألف سنة، عشرة ألف سنة في يوم واحد). تعود حرب طروادة للظهور في الحرب اللبنانية، لكنها حرب عديمة المعنى، تنقصها المشروعية والمجد اللذان تهَبهما الآلهة و النَّفَس الملحمي. يتبَدّى العنف وجنون البشر طيلة الرواية، مع مجزرة صبرا وشاتيلا كلازمة.

لا يكون عوليس أشد قربا من جزيرته إيثاكي إلا عندما يكون بعيدا عنها. ورغم المِحن التي يسببها المنفى، فإنه لا يفصل نسيما عن كينونته العميقة، بل على العكس، «فإن البُعد كان يقوده دوما إلى القرب الحميمي من ذاته». وبفعل ذلك، فإن إدراكه للعالم لا يخلو من التباس: «كانت الأشياء تبدو له في الوقت ذاته أليفة بعيدة، بله غريبة» .

تتجلى الغرابة أساسا في العلاقة باللغة، باللغات. للكلمات سلطة قاهرة، ونسيم يعرف ذلك، «هو الذي كان يحرص حرصا شبه تنذري على ألا يسمي المدن والأماكن التي يقيم بها، لأنه، كما خبَر ذلك، كان يهاب قوة الحياة والموت التي ترتبط بالإسم والكلمة» .لذا «كان يحرص حتى الهوس على صفاء نبرته متجنبا محاكاة النبرة الباريسية، بخلاف كثير من أصدقائه وأقربائه الذين كانوا يريدون بكل عناد أن يظهروا مفرنسين» . فويل لمن أضاع لغته، ونفسَه، «ظله المألوف».

في **ألف عام في يوم** هناك شبكة من الدلالات تربط اللغة بالحليب

وبالمطبخ: «ظل فم الطفل يمتص الثدي الذي غذاه أحلاما وحليبا». وليس من قبيل الصدفة إذا كان ذكر المطبخ لا يتم إلا باللغة العربية «وفي الأبجدية الصوفية المغلفة بغلاف كلمة بريئة، الزعفران، الكمون، الكروية، الإبزار، الدبانة، الكوزة، الكوزة الصحراوية، الخرقوم، الفلفلة، السودانية، السكنجبير، المعدنوس، القزبور»...

تلميح

في **رسائل إلى نفسي**[45] يتحدث إدمون عمران المالح عن ذاته باستعمال صيغة الغائب. ليس هذا بالأمر الجديد، فقد سبق ليوليوس قيصر أن قام بذلك في كتابه **حرب بلاد الغال**، إلا أنه كان احتفظ باسمه، في حين أن المالح ينتحل إسما آخر، إيسّو إيموزوغن، أو آخر أقل غموضا: أبو عمران.

لماذا الحديث عن الذات باستعمال صيغة الغائب؟ لماذا لا تُستعمل أنا المتكلم، وهي أكثر بساطة ومباشَرة، وربما أكثر قربا من الطبيعي؟ يكتب: «عجيب أمر حركة النكوص هاته التي تنتابك كلما وجدت نفسك في موقف من يتحدث عن نفسه». أهو احتشام، أم تأنق، أم رغبة في التّباهي والتميّز؟ أم هي بالأوْلى حاجة إلى الاحتماء؟ يبدو أن هذا الافتراض الأخير هو الأرجح: «[...] غالبا ما يخامرني الانطباع أن أمامي رقيب، وهو انطباع خادع من دون شك، إلا أن ذلك يُرغمني على أن أراقب نفسي».

قلق خفي إذن يُصاحب فعل الكتابة، مرده ذاك الشيء السّحري الذي هو المرآة. يومئ المالح إليه مقتبسا كارلوس فوينتيس Carlos Fuentes الذي يذكر شيخا مُدّت إليه مرآة: «[...] ما أن رأى وجهه حتى خرّ ميتا. إنها المرآة القاتلة!» المرآة القاتلة، كل من اطلع على قصة **لو هورلا** Le Horla لموباسان، يعلم شيئا عن ذلك. لذا ينبغي تجنّب النظر إلى الوجه في صفحة الماء، في المرآة، أي ينبغي الامتناع عن الحديث عن الذات، على الأقل بكيفية مباشرة. أليس ذلك هو السبب الذي يدفع كثيرا من الكتاب إلى التذرع بصيغة الغائب، أو انتحال اسم مستعار؟ لِنُذكّر بهذه الإشارة في مستهل كتاب **رولان بارت عن رولان بارت**:

45. بالفرنسية، 2010.

«كل هذا ينبغي أن يعتبر كما لو كان حديث شخصية روائية».

فكأن من المحرّم أن يحكي المرء عن نفسه، كما لو أن الحديث عن الذات نوع من العُري اللامقبول، وكما لو أن انتهاج صيغة الغائب، أو التخفّي وراء الكلمة السحرية «رواية»، من شأنهما أن يخففا من حدة التشكك الذي يطبع الحديث عن الذات. حينئذ يجد المرء نفسه في وضع ملتبس: أحكي عن نفسي دون أن أحكي عن نفسي، أو بالأحرى أحكي عن نفسي مؤكدا أنني لا أحكي عن نفسي. هذا ما يدعى في البلاغة تعريضا prétérition.

يطبع هذا الأسلوب البلاغي كتاب المالح في مجموعه. فما أكثر الصفحات التي يردُ فيها، وما أكثر الحيَل المتّبعة لسَنّه! كيف يبتعد المرء عن ذاته مع الإقامة فيهاَ، هذا هو في نهاية الأمر موضوع **رسائل إلى نفسي**. المنفى عن البلد، وعن الأنا، وعن الاسم. ولكن الغريب أن المنفيّ يعمل على نفي الآخرين، وتجريدهم من هويتهم واسمهم. بما أن الفضاءات والكائنات التي يأتي ذكرها في الكتاب تعاني من هذا الاستلاب، فإننا لن نعرف قط ، إذا ما اقتصرنا على النصّ، في أية ثانوية درّس المالح عندما نفى نفسه إلى باريس (المالح، أو إيسو إيزوغين، أو أبو عمران...)، كما أننا لن نعرف اسم مدير المؤسسة، التلميذ القديم للفيلسوف ألان. من حسن الحظ أن هناك هذه الإشارة، وأننا نعلم أن ذلك يتم في باريس!

إضافة إلى هذا الأسلوب البلاغي الذي هو التعريض، ينهج المالح أسلوبا آخر: وذلك باستعمال الأحرف الأولى بدل الإسم. هذا ما يتم عندما يرى ج.- ب. سارتر يمر «مجرورا بيد السيدة .B.V، وليس بالشهيرة كاستور». كاستور هي سيمون دو بوفوار، ومن هي .B.V؟ لماذا هذا التستّر حول اسم يعرفه بلا شك كل من يولي اهتماما لسارتر؟ ولكن يبلغ الأمر درجة أكثر حدة عندما يستعمل المالح الأحرف الأولى بدل الإسم الكامل في وقت لا داعي فيه إطلاقا إلى التستّر. مثالا على ذلك، هذا وصف لعملية دفن بمقبرة مونبارناس: إضافة إلى تعيين المكان، هناك التاريخ: 1984، وفي مقدمة الجماعة السيد والسيدة ميتران. إنها جنازة رسمية، لكن من المتوفى؟ إنه .J.P ومن هو .J.P يا تُرى؟ كأن المالح يقول: إبحثوا... ولكن، هل في الأمر ضرورة؟ الظاهر أن نعم، ما دمت أنا الآن أواصل البحث عن هوية هذه الشخصية...

«وجوه ملساء كالحصاة»

باستعمالنا لموْقد البنزين، ثم موقد الغاز فيما بعد، ربحنا وقتا، إلا أننا فقدنا شيئا ثمينا، هو لذة المأكولات المطهيّة على نار الفحم. كان للطاجين، وللشاي فيما مضى طعم خاص، مختلف. فضلا عن طهْي المأكولات، وتسخين الغرف، كان للفحم استعمال آخر، أقل من الأول، وغير معترف به: هو الرّسم و الخط. في أزقة المدينة القديمة، كان الأطفال لا يرون مناعة في أن يخدشوا الجدران المطلية بالكلس بواسطة قطعة فحم. وهكذا كانوا يُعلّمون آثار مرورهم بخط أسود، وفقا لمشيتهم وأحلامهم.

عادت إلي هذه الذكرى وأنا أرى لوحة **لعب أطفال** لعبد النبي الأمين الدمناتي: أحد الأزقة حيث تلعب ثلاث طفلات بصندوق من حديد أبيض، جدار عليه الآثار الحمراء ليد يمنى، آثار من اللون نفسه تركتها كرة قدم، ثم خطان أسودان بلون باهت رسمهما طفلان من غير عناية كبيرة (أو طفل واحد، عند الذهاب وعند الإياب). خطان وطريقان ورسمان متوازيان، يلتقيان مع ذلك عدة مرات.

هذه هي حال كتاب **شفافية**[46]، ثمرة تعاون رسام وناقد فني. يرافق النصّ الجميل لميشيل بوفار Michel Bouvard صور الدمناتي ليسلط الأضواء على جوانبها التقنية والموضوعاتية والسردية والجمالية، وذلك بحنكة عالية. بنوع من المشاركة المحتشمة (التي يتطلبها النقد الساخر) يكشف، عن طريق أنواع من الربط اللامنتظر، وحدة عمل وانسجامه، تاركا له نصيبا من الغموض.

---

46. ميشيل بوفار، **شفافية**، الدمناتي (بالفرنسية).

في لوحات الدمناتي شيء من الحنين. هذا على أية حال، ما أحسست به أمام كثير منها، كلوحة **الكويْرات** على سبيل المثال. ولكن أين هي كويرات الزمن الغابر؟ وأين هي لعبة العظام المواكبة لعيد الأضحى؟ ولعبة الخدروف الذي كنا نجعله يدور فوق الأرض، أو على كف اليد، بفرحة ممزوجة بنوع من القلق؟ صحيح أن لا وجود للخدروف عند الدمناتي، ولكن، لننظر إلى مجموعة لوحاته المسماة «فراشات»: فهؤلاء الخدم المخزنيون الذين يدورون بخفة وحيوية مثل الدراويش، أليسوا خداريف؟ اللهم إن شئنا أن نرى فيهم عفاريت، وشرارات، وألسنة نارية... وعلى كل حال فإن النار، في جميع أحوالها وبمجموع لوازمها من كانون، وموقد ومنفاخ و شرارة نار، هي من المكونات الأساسية لعالم الدمناتي.

إذا كان لـ«فراشات» سيقان، فليس لها وجه. يصدق هذا على معظم الشخوص الأخرى، «وجوه ملساء كالحصاة». في أقصى الأحوال، لا نتبين منها سوى أرجل ذات أقدام تحمل أحذية، وليس صدفة إذا ما عثرنا من بينها على ماسح أحذية. يمثل العنف والرّغبة في السّيطرة عن طريق الأحذية و**البلغات** التي تطأ الأرض مستعدة لأن تدوس كل شيء أثناء مرورها. في لوحة **إذلال النفس** ليست المرأة في منجى: فهاته البائعة للحلوى اليابسة ، الجالسة فوق الأرض، محاطة بأحذية «تقليدية» و«حديثة»، أحذية رجولية تقترب منها ولا شك لتدوسها دون شفقة. تكشف هاته اللوحة، أفضل من أيّ خطاب، عن الجانب المأساوي للوضعية النسوية. إن هاته المرأة الجالسة، مستقيمة الظهر، لن تكف صورتها عن ملاحقتنا باستمرار.

تحمل لثاما، فلا نرى وجهها، ولا عينيها. كما لا نرى عيني **الشوافة**، العرافة الضريرة التي تتنبأ بالمستقبل عن طريق أوراق اللعب. هل ينبغي أن نذّكر أن العمى، منذ العراف تيريسياس، شرط لازم لحسن البصيرة؟ ولكن، مرة أخرى، كيف نفسر كون شخوص الدمناتي، رجالا ونساء، لا وجوه لهم إلا نادرا؟ لا يخلو الأمر من إزعاج. يبدو لي مع ذلك أن هذا الاختيار الجمالي مرتبط بواقع اجتماعي معيّن، وحقبة تاريخية محددة. يفترض ظهور الوجه تفرّد الشخص، واستقلاله الذاتي، وفرديته، ومجمل القول، فإنه يفترض على

حد قول أحد الأنتربولوجيين، تأكيد «الأنا»، والمسافة مع «النحن»[47]. لكن، هل ترمي ثقافتنا إلى إعطاء قيمة للفرد؟ ألا تفضّل بالأحرى الانتماء إلى الجماعة، والتعلق بالأمة، والتآزر القبَلي؟ ينبغي أن نعترِف أن الفرد، والحداثة بصفة أعم، هما في المغارب مجرد وعد جميل لم يوفَ به حتى الآن. مما يدل على هذه الغريزة الجماعية عند شخوص الدمناتي كونهم لا يظهرون قط بمفردهم. فغالبا ما يشكلون لفيفا بشريا، وأجسادا متحادية متراكمة متمازجة.

ما يثير الاستغراب أن للخبز وجها في أعمال الدمناتي. فالخبز ـ وهذا أمر بينه ميشيل بوفار ـ بما له من شكل، يشارك، مثله مثل السلة، والغربال، والصينية، والكانون، يُحَاكي مَيل الدمناتي إلى الخط المنحني، والى الشكل الكروي والدائري. ورغم أن الخبز يُهيّأ بالطريقة نفسها، إلا أنه يختلف من منزل لآخر، لونا ونسيجا، بل حتى طعما. لكن ما كان يظهر لي من قبيل المعجز هو أن صاحب الفرن يتعرف على خبز كل أسرة، من غير أن يخطئ على الإطلاق. كيف كان يتمكن من ذلك؟ لا بدّ أن تكون هناك أمارات ما، إلا أنها ظلت بالنسبة لي من قبيل الأسرار الغامضة. وهذا ينطبق أيضا على الدّمناتي: فكل لوحة من لوحاته، حتى وإن كانت ترتبط بالأخريات في انسجام واضح، إلا أن لها وجها متفردا لا يمكن استبداله.

47. أنظر دافيد لو بروتون، وجوه (بالفرنسية)، ص. 52.

المؤدب وبدائله

بيت بودلير الذي يقول: «لي من الذكريات أكثر مما لو كان عمري ألف سنة»، يمكنه أن يصلح تمهيدا لرواية **فانتازيا** لعبد الوهاب مؤدب[48]،التي هي سرْد عن تيه في منعرجات باريس وفي متاهات ذاكرة مشحونة بالصّور والإحالات الأدبية. البطل-السارد، الشاب مع ذلك، هو شيخ يبدو في عمر الإنسانية: «في عالم يتبدل، أجدني قديما». هذا الدوام الخارق هو حيوات متنوعة، وكائنات متعددة، وهويات مزدهرة. للشاب الشيخ «قناعة أنه شبح»، «طيف» يجرّ من ورائه عددا لا منتهيا من الحيوات السابقة. يطمح أن ينتشلها من النسيان، وأن يعيد ترميمها، ويبلغ عن طريقها الاكتمال، ثمرة «الغليان الكوني»، و«العودة إلى الذات بفعل معاناة الآخر».

ليست هاته المهمة باليسيرة. فهي تفترض مثابرة على التأويل. فالأشياء علامات، وهيروغليفيات، ومعناها بعيد عن أن يكون واضحا:«العالم كتاب فلتكونوا قراءَه. أوّلوه كما تُفَسّر الأحلام» .الشعور بالغرابة الذي يطبع الأحلام هو الإحساس ذاته الذي يلازم البطل في تجواله. المشهد الباريزي، على سبيل المثال، تُغلفه ذكرى الوجوه الصوفية العظيمة، ربيعةِ العدوية، الحلاج، وابن عربي. هناك أيضا رسوم ومنحوتات عُلّق عليها وأُعيد إبداعُها عن طريق الكتابة، في هذا المكان أو ذاك من النص. تتمخض عن ذلك تقاربات غير منتظرة: وهكذا توضع قصيدة لأبي نواس، «المستحمة»، في موازاة مع اللوحة الجدارية دناي Danaé لبريماتيس Primatice! كما يُعرض مشهد خمري وإيروتيكي

---

48 .بالفرنسية، 1986.

في الرواية صياغةً لقصيدة أخرى لأبي نواس. استئناف الكتابة، من حيث هي تكرار وتجديد، هي أساس هذه الترجمة: «ما سبق أن قيل، إذا عُبِّر عنه في لغة أخرى، يحيا حياة جديدة».

«أرض المولد» (تونس) يُنْظر إليها «ببُعد الأجنبي ويقظته». يطبع المنفى، تحت إسم إسماعيل («المُبعد مع أمه هاجر»)، الكتابَ في مجمله. حيثما حل، يُصْحب المنفيّ ببديله، ظله الذي هو الروح ذاتها، ضامنة الحياة كما يرى اعتقاد بدائي. فقدان الظل يعادِل الموت (تُذكر حالة أولئك البشر الذين يلزمون بيوتهم في واسطة النهار، لأن لا وجود للظل في تلك الساعة). من هنا ترداد هذا المفهوم وأهميته في فانتازيا، ابتداء من خداع الإنعكاس: «في مرآة، أتعرف على نفسي كوجه شاحب». لا تعكس المرآة للبطل الصورة التي عهدها. يتّضح هذا وضوحا أكبر مع الصور التي تكشف وجها مرعبا للشخصية، وصورة «أنا انْحَدَر إلى وضعية القتّال أو المجرم الخطير المبحوث عنه».

الإزدواجية اللغوية هي أكثر التجليات حدة لتأمل البديل، وفي هذا الصدد ليس من قبيل الصدفة أن تظهر الحية في رواية المؤدب. يرى الجاحظ أن الحية تعيش عمرا طويلا، وهي تسكن جحر حيوانات أخرى، وتُبدّل جلدها، وفضلا عن ذلك فهي ذات لسانين. هاته الخاصية الأخيرة هي العقاب الذي تلقته لكونها أغرت آدم وحواء. أتكون الإزدواجية إذن لعنة؟ وما القول في أسطورة بابل التي، وفق ما يقول مؤدب، «تحكي كيف تعدّدت اللغات لكي تقسم الإنسان، وتجعله ينهض ضد نفسه» ؟ بحكم «سلالته المزدوجة»، يظهر مزدوجُ اللغة، على رغم ذلك، وسيطا بين الثقافات. فتوسّطه يجعل الحوار ممكنا، كما يمكّن اللقاء من أن يكون مفيدا غنيا بالإمكانات. أليس «متمرنا على الجمع بين الأضداد»؟ وهكذا فليس التضاد جمعا بين معنيين يتعارضان، وإنما هو تركيب يتمخض عنه معنى جديد.

ما يعطي كتاب المؤدب غنى استثنائيا هو أنه ينظر إلى الثقافة العربية بموازاة سلسة من الثقافات الأخرى: الصينية والبابلية والسومرية والإفريقية، والفرعونية واليابانية... وعلى حد معرفتي، فإنه أول من سعى، ضمن ما يُدعى بالأدب المغاربي المعبّر عنه بالفرنسية، هذا المسعى الجريء والمحرِّر، بعيدا عن المقولة المبتذلة للإستلاب الثقافي. و«حلمه بكائن كوني» هو نداء موجه إلى

العرب كي يتجاوزوا «الجهل بالتركيب الذي حققته حقبتهم الكلاسيكية». وهكذا يواصل المؤدب الطموحَ العميق للجاحظ والتوحيدي والغزالي وابن رشد. إنه منبهر باللقاءات المتعددة اللامتوقعة، وباستعارة ملتقى الطرق، كما هو الأمر عندما يذكر «تلك العقدة الكونية التي تعرفت فيها عينه العربية على الجماليات الإفريقية في تمثال نَحَته نحّات روماني منفيّ، امتدادا لأسطورة إغريقية عريقة، كي يسمو بصورة فتاة روسية تُوفيت عن سن صغيرة، في أحد الأجزاء المغلقة لمدينة باريز التي تعجّ حركة».

نسيان اللعبة

«في أحضان الآلهة نشأت[49]». بإمكان هذا البيت الشعري الجميل لهولدرلين أن يصلح مدخلا لرواية محمد برادة، **لعبة النسيان**[50]. بإمكانه على الأقل أن يجمل طفولة البطل، الهادي، الذي «عُرف عنه أنه كان طفلا مدللا، مشاكسا»، ربّته أمّ ودودة و خال شديد الحنان. اسم الهادي اسم ذو دلالة: فهو يهيئ من يحمله لأن يكون هاديا، ويبوئه الصدارة، ويجعل منه نبراسا ينير الطريق (إضافة إلى اقترابه من اسم المهدي، المنقذ المنتظر). لا يمكن أن نتصور البطل ولو للحظة حاملا لاسم أخيه، الطايع .

لا يلعب الأب دورا كبيرا في الرواية. فقد تُوفي والهادي ما زال صغير السن. إنه أب غائب، أصبح يُختزل فيما يقال في شأنه، فالطفل لا يعرفه إلا عن طريق ما يتناهى إلى سمعه من أقوال. وهو أيضا أب مجهول الاسم، فلا اسم له ولا لقب، وهذا أمر غريب، بل مقلق إلى حد ما. وأخيرا هو أب انحلّ إلى وظيفته البيولوجية. وعلى أية حال، فلا يأتي ذكره إلا في مناسبات قليلة، ولا أحد يظهر أنه يأسف عليه: «لا نخسر شيئا إذ نجهل الأب. يمكن أن نولد في غيبته، ويمكن أن نبتدع أبا ونطمئن إليه».

أب مهمل، مجهول، مبعد ومنسيّ، والحال أن هذا بالضبط هو ما يعطيه أهمية. أهمية الشخصية لا تقاس بعدد مرات ظهورها، فالتستّر الذي يحفّ ذكرها قد يكون ذا دلالة ويكشف عن أمور كثيرة. لا بد أن نلاحظ أن الهادي قد دفن جميع أحبائه، أمّه وخاله والزوجة الأولى لخاله. إلا أنّه لم يدفن أباه،

---

49. Im Arme der Götter wuchs ich groβ.

50. محمد برادة، لعبة النسيان، الرباط، دار الأمان، 1987.

وما كان بإمكانه أن يفعل، لذا فإن ظل الأب استمر يطفو عائما متردّدا خجلان مكتئبا. إذا كان قد اتخذ صورة الطّيف هاته، فلأن موته مرّ مرور الكرام: فلا حكاية تكفّلت بوصفه، وتحويله إلى مشهد قار مهدئ.

إذا كان الأب لم يخلّف اسما (فأسماء أبنائه أسماء شخصية من غير لقب)، فإنه ترك ممتلكات هزيلة بإمكانها أن تعول الأسرة بالكاد. كما ترك وصية أصرّ فيها أن يواصل الهادي دروسه في جامعة القرويين. حاول إذن أن يتدخل في مستقبل ابنه. لقد كان هذا الابن موْكولا لأن يصبح عالما، وحارسا للمعرفة القديمة، وبعبارة أخرى أن يغدو راويا، ناقلا للتراث (هذا هو نوع العلماء الذين كانت جامعة القرويين تسهر على تكوينهم في ذلك العهد). بيد أن وصية الأب لن يُعمل بها، ولن يَعمل الابن (ولا حتى الأمّ) على إرضاء رغبة الأب. بل إنه سيغدو نقيض ما كان يُنتظر منه.

هاته القطيعة مع الماضي تجلت منذ الطفولة، بدءا من المظهر الجسدي، وبالضبط على مستوى الرأس، **الرئيس** (لنتذكر اسم البطل). عندما يترك الهادي شَعره يتكاثر، فإنه يحلق رأسه على الطريقة الأوروبية. إنه فعل نرجسي، وأسلوب افتتان، لكنه أيضا فعل تمرّد، وإثبات الفرد لذاته، وانكشاف للرأس في وسط لا يسمح إلا بالجمجمة الصلعاء. قبل أن يجددوا أجسادهم، عمل حداثيو ذلك العهد على إعادة النظر في رؤوسهم، مع مواصلتهم لحمل الجلباب الذي سينتهون بالتخلص منه، كشفوا عن **الفريزي**، فحرروا رؤوسهم من **الرزة**، ومن الطاقية والطربوش، ماعدا الطربوش «الوطني» الذي كان يلبس عنوة استنكارا لنفي السلطان الشرعي. قليلا فيما بعد ستنزع النساء اللثام ويحررن وجوههن.

للأب الميت بدائل متعددة في **لعبة النسيان**. هناك أولا معلم المدرسة، هذا الشخص، الذي يحمل «النظارات الطبية السميكة»، دلالة على «جولاته التفقدية التي لا تنقطع»، لا يلعب إلا دورا عرضيا، ولم تُخصص له إلا صفحة واحدة في الكتاب، ولكن علينا أن نكون هنا أيضا شديدي الانتباه، فهو رجل «وطني»، والجديد أنه يسمح للتلاميذ باللعب. بين هاتين النقطتين، هناك تناسق و انسجام: يظهر لنا أن تحرير البلاد ينبغي أن يسبقه في نظر هذا المعلم، تحرّر التلاميذ، وانعتاق أجسادهم. يتجلى انفتاح التلاميذ في إقامة قمّطرات،

على الطريقة الأوروبية، فهم لم يعودوا مثلما كانوا في المسيد، الكُتّاب القرآني التقليدي، حيث كانوا يجلسون على الأرض وعلى الحصير. لنلاحظ، إضافة إلى ذلك، أنهم يلعبون الكرة، مما يفترض فريقين، وتنافسا وصراعا، وهي طريقتهم في تقليد الكفاح من أجل الاستقلال ومحاكاته.

البديل الآخر للأب هو الطيب، الخال، وهو من الطيبة بحيث يتعذر اعتباره صورة للأب، فهو لا يتصف بالسمات التي تنسب للأب عادة، من حب للسيطرة وصرامة وتهديد بالعقاب. يتمتع بوجه أمومي ملحوظ، ويبدو بالأولى بديلا لأخته لَلاّ الغالية. لهذا فحين ترحل هاته الأخيرة للسكن في الرباط مع ابنتها وصهرها، فإن الهادي سيظل في البداية في فاس بالقرب من خاله... علينا أن ننتبه إلى العدد الهائل من الشخصيات النسوية التي تقطن الدار. بإمكان الهادي أن يتبنى هاته العبارات لابن حزم في طوق الحمامة: «ولقد شاهدت النساء وعلمت من أسرارهن ما لا يكاد يعلمه غيري، لاني ربيت في حجورهن، ونشأت بين أيديهن[51]».

لن تتبدل الأمور إلا في الرباط. حينئذ سيقتحم الهادي فترة عمره «التاريخية». بعد عالم النساء الأسطوري، يأتي عالم الرجال الواقعي. في هذه الفترة سيظهر الأب من جديد في شخص سي براهيم، الصهر (ربما وجب الوقوف بدقة عند الأصول الإبراهيمية لهذا الاسم)، الذي «أصبح [...] وسط سكان الدار، مرادفا للتمارة والمعقول والتقوى والجد والعمل المتواصل». وعلى أية حال، فإن سي براهيم رجل تضحية، مثله في ذلك مثل **إبراهيم** : وما يريد أن يضحي به سواء عند الهادي أم عند أخيه، هو جانب اللهو (وفي هذا يختلف عن المعلم) . يتعين الآن نبذ اللعب. ومع ذلك فإن اللعب ظل يُمارس، ولكن خارجا، و في السر، وقد اتخذ شكلا آخر: إنه لعب عنيف، صراع الدرب، وهو تمهيد للمظاهرات والمواجهات التي ستهز المدينة.

ليس من قبيل الصدفة إن كانت الرواية تُستهل وتُختتم بذكر الأم. فهي منبع الحياة، ولكنها أيضا مصدر الكتابة. نذكر الأمر القرآني: «اقرأ باسم ربك الذي خلق، خلق الانسان من علق، اقرأ وربك الأكرم، الذي علم بالقلم، علم الانسان ما لم يعلم». تربط هاته الآيات الحمل بالقراءة والكتابة، تبدو نشأة

51. ابن حزم، طوق الحمامة، تحقيق الطاهر أحمد مكي، القاهرة، دار المعارف، ص. 79.

الفرد في ترابط لا ينقطع مع نشأة النص وتكوينه.

في الرباط يأخذ الهادي في قراءة الروايات (في حين أنه في فاس لم يكن يعمل إلا على الاستماع إلى الحكايات) . يقرأ كامل كيلاني، وطه حسين، وألفونس دودي. كما يشرع في الكتابة، أو على الأصح، يتمرّن عليها. فقد كلفته أمه أن يكاتب خاله. كانت تقول له: أكتب. وهو أمر لم يكن له أن يخالفه (هذا يذكرنا بالأمر القرآني: اقرأ).«اكتب رسالة إلى خالك لتبارك له في حلول هذا الشهر المعظم». هاهو على رغمه مؤهل لمكانة الكاتب الرسمي، الكاتب العمومي، كاتب العائلة. وهي مهمة عسيرة، حتى وإن كان يكتب ما تمليه عليه أمه، الأمية، التي تبين له محتوى الرسالة، ويتبقى عليه هو صياغتها. هي تتكلم، وهو يكتب. أكتب، باسم أمك التي ولدتك: كان الهادي ناقل الكلام، حامل - قلم أمه.

بماذا كانت تشير عليه؟ ببعض الأسماء، أسماء أعضاء العائلة والمعارف: «ولا تنس أن تسلم على أحبابنا سكان الدار «كل واحد باسمه». وهكذا كانت الرسالة سردا مستوفيا لأسماء، همّ الأم هو ألا ينسى أيّ اسم من الأسماء. أما همّ الهادي فأمر مخالف تمام الاختلاف: كان عليه أن يستذكر الكلمات التي أضاعها: «أكتب ويتلعثم القلم بين أصابعي. زادي من الكلمات لا يفي. [...] فأنا أدرك أن هناك كلمات مناسبة للمعنى، ولكنني أتعب عبثا في البحث عنها في ثنايا سجل الذاكرة الفتية». لم تكن العناية بالكلمات لتتميز عن الاهتمام بالمرسل إليه، وعن الانشغال بالذات، من حيث أن الكتابة هي أن يصبح المرء آخر: «وأعلم أن حبيبي وأهل الدار الكبيرة ينتظرون أن يقرأوا ما يجعلني متغيرا، ناضجا، بعد رحيلنا إلى هذه المدينة الشاطئية». وهكذا تفترض الكتابة مسافة بالنسبة لفضاء (الدار الكبيرة وأهلها)، وبالنسبة للذات (إحساس بالمنفى و الفرقة)، كما بالنسبة لنوع من اللغة (الجاهزة المكرورة):«أقرأ عليك ما كتبته فتلحين علي لأضيف: «نحن بخير ولا يخصنا إلا النظر في وجهكم العزيز»، وأعترض ثم أذعن».

الكاتب كائن نادر وثمين: «وصديقاتك الجديدات يهنئنك على ما كتبه ابنك النجيب». ينبغي أن نلاحظ أن التهاني تُوجّه إلى الأم (فهي التي تملي على أية حال). في العصر الجاهلي، كما يذكر ابن رشيق في **العمدة**، «كانت

القبيلة من العرب إذا نبغ فيها شاعر أتت القبائل فهنأتها.

أن تكتب رسالة، هو إذن تدوين لكلام الأم، لكنه كذلك شحن لكلامك الخاص، وتخزين له وإعداد وتهييء، كلام افتراضي، لم يتجرأ بعد على الإفصاح عن نفسه، فيبقى في حالة كمون وانتظار: «ما كتبته ينبش صورا أخرى ويشدني إلى ما لم تلامسه الكلمات: الدار العتيقة والسطح والدرب، وبنات الجيران، ولالة ربيعة ترقص دوما في مخيلتي بعينيها اللوزيتين الضاحكتين».

حسب ما يرى الراوي فإن الرسالة «أكبر إمتحان» يواجهه. لكن، فيم تتلخص الرواية التي تشكل **لعبة النسيان**؟ إنها «فيض»، وإسهاب في الأسماء، معظمها هي الأسماء نفسها التي كانت ترد في الرسائل التي يحررها الهادي تحت إملاء أمه. كانت كل رسالة صورة مرأوية عن الرواية... لقد كان الهادي روائيا من غير أن يعلم. وعلى أية حال فكل رسالة رواية قصيرة، وكل رواية رسالة مطولة. فما تكون **لعبة النسيان**، اللهم رسالة موجهة إلى الأم؟ ولكن، إذا كانت الرسالة تكتب باسم الأم، فإن الرواية تكتب باسم الابن. للا الغالية، التي مرنت الابن على الكتابة، هي منبع السرد. وهكذا فإن الهادي الذي رصده أبوه أن يكون **راويا**، سيغدو **روائيا**، حسب رغبة أمه التي لم يُفصَح عنها.

في صفحة للعروي

يرشدنا عبد الله العروي نفسه إلى طريقة لقراءة كتابه **السنّة والإصلاح**[52]، حين يشير، منذ البداية، إلى أسرة من المؤلفات يحس أنه ينتسب إليها. فمن ناحية، هناك كتب (لنقل إنها أوروبية؟): **إعترافات** أوغسطين، **خواطر** باسكال، **مراجعات** روسو... و من ناحية أخرى كتب عربية: **المنقذ من الضلال** للغزالي، **حي بن يقظان** لابن طفيل، **فصل المقال** لابن رشد... وقد نضيف إليها، بالرغم من عدم وجوده ضمن القائمة، **شفاء السائل** لابن خلدون، من حيث إن عبد الله العروي يتخيل في كتابه «مراسَلة مع امرأة مهاجرة تود استرجاع أصولها[53]»، فتُطلعه على قلقها على مستقبل ابنها وتطلب منه ردّا على الأسئلة التي تراودها. يأتي كتاب **السنّة والإصلاح** إذن جوابا عن سؤال: «في هذا الإطار أستطيع، أيتها المسائلة الكريمة، أن أجيب على ما سألتني عنه وفي حدود الشروط التي رسمتها. الإجابة يسيرة في حقك، إذ لست عربية الأصل، لا تتكلمين اللغة ولا تخضعين لأحكام الشرع، همّك الأول الهوية والانتماء، صفاء القلب وراحة الضمير».

نقول من باب التمهيد إن الكتابة تحت الطلب تدخل ضمن تقليد تاريخي عريق. نادرة هي الكتب التي لم تكن قديما تقدّم نفسها كجواب على طلب أو رغبة تصدر عن شخص ذي مكانة (**مقامات الحريري**)، أو صديق (**طوق الحمامة** لابن حزم)، أو هاتف في المنام (**مقامات الزمخشري**)[54]. في معظم

---

52. عبد الله العروي، **السنة والإصلاح**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - بيروت، 2008.

53. أنظر غلاف الطبعة الفرنسية.

54. يتعلق الأمر بإطار سردي يذكرنا بمؤلف آخر للعروي، **أوراق**، الذي يستهل بالإشارة إلى مخطوط يقوم السارد بترتيبه والتعليق عليه. أسلوب العثور على مخطوط له هو أيضا تاريخ. نلفيه في ضون كيخوطي، وفي

الأحوال، لا يتعدّى الأمر أسلوبا لتصدير الكتب، أو نهجا لسنّة متبعة، شأن النسيب في مطلع القصيدة. ومن نافلة القول الإشارة إلى أن لكل مؤلِف طريقة خاصة في توظيفه.

وعلى سبيل المثال، ها هي افتتاحية **حي بن يقظان**: «سألت أيها الأخ الكريم، الصفيّ الحميم [...] أن أبثّ إليك ما أمكنني بثه من أسرار الحكمة المشرقية».

وها هي بداية **السّنة والإصلاح**: «مرت علي شهور، وأنا أبحث عن وسيلة سهلة وواضحة أرتّب بها أفكاري. هل أفعل ذلك في شكل اعترافات أم عقيدة أم حوار أم عرض مسلسل؟ أرى يوما محاسن هذا الأسلوب أو ذاك، وفي اليوم التالي تتضح لي نواقصه. فجاءت رسالتك لتضع حدا للتردد».

فرق شاسع بين الاستهلالين: إبن طفيل يخاطب رجلا ذكرا، بينما يتواصل العروي مع متلقية أنثى[55]. ثم إن ابن طفيل لا يذكر شيئا عن مخاطَبه، اللهم اهتمامه بفلسفة ابنِ سينا. كما أنه لا يكاد يشير إليه خارج الافتتاحية والخاتمة، بينما تظهر مخاطَبة العروي مرات عديدة ، فتتحدد صورتها شيئا فشيئا. فضلا عن الأوصاف الأربعة التي ذكرناها، هاهي ثمانية أخرى: «إنك امرأة، والدتك سيدة أجنبية، تلقيت تعليما علمانيا صرفا، لغتك الإنجليزية، تخصصك البيولوجيا البحرية، مطلّقة من رجل شرقي حسب تعريفك له، تعيشين في محيط جد مختلط، لكِ ولد يقارب التاسعة تحبينه كثيرا وتشفقين على مستقبله». إنها في المجمل اثنا عشر وصفا لا يتم ذكرها، كما هو واضح، مجانا: يمكننا أن نقرأها كخلاصة أو إعلان عن المسائل التي يطرقها الكتاب.

يلبّي الكاتِب إذن رغبة، ومع ذلك، فهو يؤكد أنه كان يودّ منذ وقت بعيد، ترتيب أفكاره بتأليف كتاب، إلا أنه كان يتردد في الشكل الذي سيعطيه إياه، وفي النّوع الأدبي الذي سيدرجه فيه، واسم السلالة التي سينسبه إليها. لنذكر بأنه كان أمام أربعة اختيارات: إعترافات، عقيدة، حوار، عرض مسلسل.

آلام فرتر، وفي **مخطوط عثر عليه في قارورة**، وفي **مخطوط عثر عليه في سرقسطة**... لنذكر في النهاية أن أسلوب الكتابة تحت الطلب قد استعمل حديثا من طرف عبد الله العروي في كتابه **من ديوان السياسة**.

55. كانت الكتب القديمة تتوجه أساسا إلى الذكور. صحيح أنه يمكن أن يقال بأن نساء قد أوحين، في مناسبة ما، تأليف كتاب. ربما حصل هذا، إلا أنه ، على حد اطلاعنا، لم يصرح بذلك بصفة واضحة في افتتاحية كتاب.

رسالة المخاطَبة ستحسم الأمر: سيكون الكتاب رسالة ، وهي شكل مفتوح يمكنه أن يضمّ الأشكال الأربعة الأخرى.

تفترض الرسالة مخاطبا رفيع المستوى، وأذنا متنبّهة، وفي الحال التي أمامنا، أذنا نقدية. يحمل الفصل الأول في طبعته الفرنسية عنوانا ذا دلالة: «من يسأل؟»، موضّحا عدم يقينية الأدوار وقابليتها للتبديل. لا تكتفي المحاورة بالإصغاء، كما هو حال الصديق الحميم في **حي بن يقظان**، بل تناقش، وتعارض وتُملي الشروط: «لا تحاولْ أبدا إقناعي بأن العلم سراب، الديمقراطية مهزلة، والمرأة أخت الشيطان. في هذه الموضوعات الثلاثة، لا أقبل أيّ نقاش».

لا تختلف حكايتها العائلية، من بعض الأوجه، عن قصة حي بن يقظان. فكلاهما منفيّ. ثم أمِنَ الصّدفة أن السائلة، المتخصصة في البيولوجيا البحرية، تقضي«نصف السنة على ظهر سفينة مختبر تجري فحوصا وتجاربَ دقيقة في عمق جنوب المحيط الهادي»؟ السفينة وسط المحيط صورة للجزيرة التي قذفت الأمواجُ حيّا إليها... شيء من السر يحيط بأصول الشخصيتين. حيّ لم يعرف لا اسم أمه، ولا إسم أبيه. وليست المخاطبَة بأحسن حظّا: تظل «أمها الأجنبية» في منطقة الظل، في حين أن أباها، الذي هو«شرقي» من دون شك (مثل الزوج الذي انفصلت عنه)، هو أب مجهول أو يكاد.

ومع ذلك ظلّت وفية لإيمانها ولإسمها: «أتصور سيدتي الكريمة من مبادرتك، أنك اخترت، عكس ما توقّعه الآخرون، الوفاءَ لعقيدة والدك الذي لم تَرثي عنه إلا الاسم وكان من حقك التبرّؤ منه كلية». لقد احتفظَت **باسم الأب**[56]، في الوقت الذي كان بإمكانها أن تختار غيره، كاسم الأم على سبيل المثال، ثم إنها «أورثته» لابنها. هاهي مسألة «الجنس» تطرح من جديد عن طريق مختلف أشكاله: صهر، مولد، تكوين، جيل... ليس الإسم بالأمر البديهي، شأنه شأن العقيدة، يتعيّن إذن تبريره عاجلا أم آجلا، خصوصا عندما يصدر عن قرار شخصي: «لهذا الاختيار دلالة وله توابع. حتى تؤكّدي هذه

---

56. ينبغي أن نذكر أن حيّا يحمل اسم أبيه يقظان الذي لم يَسمع به قط. لكن من الغريب أنه سيظل يجهل هويته، هو الذي هُجر منذ ميلاده. نحن إذن أمام قصة لا يَعرف اسمَ بطلها إلا الكاتب والقارئ. لنلاحظ كذلك أن المراسلة لا تحمل اسما بعينه في **السنة والإصلاح**، وهكذا تطرح في الكتاب قضية الإسم، إلا أن ذكره غير وارد.

بالنسبة لك اليوم وغدا بالنسبة لابنك، لماذا لا تقومين أنت بالتجربة التي مُنعتُ من القيام بها في جبال الألب؟»

كان الكاتب ينوي إنجاز مشروع: «[...] أن أذهب ومعي كتاب واحد، وأعكف على تأمله طوال ستة أشهر». كان ينوي الذهاب إلى «قصر منعزل» في جبال الألب الايطالية، حيث تستدعي مؤسسة أمريكية باحثين، وتؤمّن لهم أسباب التقدم في عملهم. أما الكتاب موضع التأمل فهو القرآن.

النفي، والانتقال إلى قصر جبال الألب، إن هي إلا ترجمة واضحة للسفينة، والجزيرة (لا ننسى أن عنوان إحدى روايات العروي هو **الغربة**). بما أن الاقتراح قد رفض، والمشروع لم يُقبل، فان الكاتب سينجز المؤَلَّف الذي كان يحلم به، وسيقوم بذلك بنوع من التفويض: «عوض أن تطالعي للمرة العاشرة مؤلفات ستيفنسن وهرمان ملفيل، لماذا لا تستبدلينها بكتابنا العزيز؟» وفي النهاية سيُكتَب الكتّاب بيدين، باشتراك مع المراسلة العزيزة. ألا تعلمنا قصة حي بن يقظان أننا لا نكون قط وحيدين في جزيرة خالية؟

الساحر

يخلق أحمد الصفريوي في مجموعته القصصية **سبحة العنبر**[57] جوّا صوفيا ابتداء من العنوان. فنحن لا نميّز فيها، شأنها شأن روايته **صندوق العجائب**، أي انفصال بين العالم الأرضي والعالم السماوي: فشخوصه تخاطب الله ـ الذي ما نفتأ نتلمس حضوره ـ بشكل مألوف وطبيعي.

أسباب متعدّدة يمكن أن تُساق لتفسير السحر الذي ينبعث من نصوص الصفريوي. ينبغي أن نذكر في البداية، أنه في **الصندوق**، ولكن أيضا جزئيا في **السّبحة**، يقدِم العالمَ كما يراه طفل بالنسبة إليه كل كائن، وكل مشهد، وكل حدث، حتىَ وإن كان مبتذلا، مبعث دهشة. يتمكن الصفريوي من أن ينقل ـ وليس هذا بالأمر اليسير ـ نضارة نظرة الطفل، وبراءته التي تحوّل الواقع، فتبني انطلاقا من أشياء تافهة عالما من الخوارق .

مجمل القول إنه يتقن رواية الحكايات. يقول أحد ساردي **السبحة** متعجبا: «ما عساني أحكي لك؟ أعرف كثيرا من المغامرات العجيبة! سأظل أحكي أياما، سأظل أحكي لياليَ دون أن أتعب ذاكرتي». مضى زمن ليس بالبعيد لم يكن يُنظر فيه إلى رواية الحكايات بعين الرضا. ومما له دلالة أن احتقار عقدة الرواية المحبوكة كان يلتقي مع ذاك الذي كانت مدرسة الحوليات تضمره للتاريخ الحدثي. من حسن الحظ أن لا أحد اليوم يخجل من الجهر بمحبة قراءة الحكايات الجميلة. لكن ما هي الحكاية الجميلة؟ سمعت الصفريوي مرة يقول إن الكاتب المغاربي موهوب على الحكاية أكثر من الرواية. إسنادا لقولته نبه إلى غياب الرواية في التقليد الأدبي المغاربي، في حين أن الحكاية تحتل مركزا

57. بالفرنسية، 1949 .

أساسيا. ومهما كان الأمر، فهو قد أدرك الفائدة التي يمكن أن يجنيها من ذلك. فأعماله تتجذر بعمق في التقليد الحكائي للبلد، إلا أنني أعتقد أنه يمكن أن نكشف فيها كذلك عن مشاهد ومواقف و سمات تذكّر **بألف ليلة وليلة**.

لننظر، على سبيل المثال، إلى الأقصوصة المعنونة بـ «الباب المزخرف». يتعلق الأمر بطفل يتيه في أزقة فاس، ويتوقف عند باب: «تُفتح الدار، ويخرج حمالان يحملان «ميدات» مغطاة بغطاء من الحلفاء. يتقدمهما عبد. تَعقبتُ خطاه. فما عليّ أن أفعل أحسن من ذلك؟ غير بعيد عن الدار، فتح العبد بابا من مصراعين، وغاب في الرّواق مصحوبا بالحمالين [...] فُتح الباب، وظهر العبد، ونظر إليّ نظرة ملؤها الغضب، وصاح بهاته الكلمة البسيطة: سِرْ». طرد الطفل الذي اكتفى في غذائه بقطعة من الخبز مدهونة زبدة، ولن يشارك في الحفل. مشهد يذكرني بحادث من قصة السّندباد البحري: يقف حمال منهكا بالقرب من منزل كبير ويتبيّن بداخله عبيدا يسيرون جيئة وذهابا، كانت رائحة الأطعمة الجيّدة تصل إليه، وكذا صوت موسيقى عذبة. كان مستبعدا عن الملذات، يشعر بالشقاء... كلمة حمّال التى تُكرّر مرتين في نص الصفريوي هي التي أحالتني على هاته الحكاية من **الليالي**[58]. تشابه المواقف يبهر الأعين: في الحالتين تجدُ شخصية معوزة نفسَها على عتبة دار موسرة. إلا أن الحكايتين تختلفان فيما بعد: يُستقبل الحمّال بترحاب كبير في بيت السندباد، في حين أن الطفل يُطرد مخزيا. ومع ذلك فهو لا يفقد الأمل في أن يقتحم الباب ذات يوم:« سأذهب، لكن من غير أن أنسى أن أحمل قصري في أعماقي، داخل علبة منسوجة بخيوط لحمي. وكل يوم سأذهب لأجلس أمام الباب المزخرف، الذي لابد أن ينفتح». وهكذا فهو يستبطن الدار التي امتنعت عن استضافته، وسيحملها يوما بعد يوم، ليغدو حمّالا على طريقته. سيعود ليجلس أمام الباب، اقتداء بحمّال **الليالي**، الذي يقصد بيت السّندباد كل يوم حيث يستضاف بحفاوة.

نلاحظ في حكايات الصفريوي بصفة عامة ثراء خياليا يخص العتَبة، بما يواكبها من تنويعات و معان ثانية: مدخل الدار، بداية، نهاية، حد، فصل، غموض، رغبة وتخوف، تمرّن، انتقال من حال إلى حال، من الطفولة إلى سن

58. يمكن أيضا أن ينصرف ذهننا إلى حكاية الحمال والبنات.

النضج على سبيل المثال. وهكذا، عند رجوعه إلى بيته، يتوقف الطفل عند المدخل، ويصيح متوجّها نحو النساء: «ديرو الطريق، أنا دايز». ليس عليه أن ينطق بهذه العبارة، اعتبارا لسنّه، لكنه يريد أن يعتبر أكبر سنا، خصوصا وأنه واقع في حب امرأة، عائشة، ويطمح في تمرّن جنسي معها. نتذكّر أنه لا ييأس من أن يرى باب القصر وقد فُتح...

صيغة أخرى لتجربة العتبة نجدها في أقصوصة «المغارة»: هَجَر رجل ذويه ولجأ إلى مغارة، إلا أنه عندما هَمَّ بفراقها، بعد أن وجدها «مبالِغة في حسن الإستضافة[59]»، لاح له خارجا سرب من الكلاب في انتظاره لَتقتات من لحمه. لذا يظل عند العتبة، وينتهي النص بهذه المواجهة بين رجل وسرب من الكلاب الشرسة. إنها حكاية متفرّدة، بله غريبة، اعتبارا أننا لا ندرك مغزاها للوهلة الأولى. تأويلات مختلفة ممكنة، إلا أن الكاتب لا يقدّم أيا منها، وبذلك يعلن تحديا لقارئه: عليك أنت أن تُؤوِّل (لن أمتنع هنا عن الانصراف بذهني، بكيفية قد تكون مبالغة بعض الشيء، إلى أقصوصة **أمام القانون** لكافكا). يجد القارئ نفسه والحالة هذه أمام عتبة، لا عتبة مغارة بالمعنى الحقيقي، وإنما عتبة دلالة لا يستطيع تبيُّنها. هاهو بدوره أمام باب موصدة، لا يأخذه اليأس في أن يراها مفتوحة منفرجة...

الحنان الذي يطبع أقصوصات **السبحة**، والنغمة التنبؤية والنَّفَس الكوني الذي يخترقها، كل ذلك يجعل منها بحق قصائد نثرية. لا أمتلك نفسي من ذكر هذا المقطع الذي يتناول القطة مسعودة: «كان الطعام شهيّا، يتكون من كسكس لذيذ مسقي بقداح كبيرة من الحليب. أخلت مسعودة الطاولة من الفتات، ونظفت قعر القِداح بلسانها الوردي. كانت قطتنا مسعودة في حاجة إلى أن تتغذى كثيرا. منذ مساء أمس وهي تتلذذ بأفراح الأمومة. كانت فخورة بذريتها، فخورة ومنشغلة مثل أمّ. غادرتنا لكي تلتحق بصغارها، وشنباتها مبيضتان حليبا». وها هو مقطع آخر يصف لحظة سعادة عابرة (يتوفّق الصفريوي في أن يصالح القارئ مع الحياة): «كان ثلج عطر يغطي الأشجار، ويتساقط على أكتافنا، وينتشر على الأرض. كانت الطيور تمر مسرعة. بعضها يحمل في منقاره قشات من الصوف، وحزما صغيرة من التبن، وكانت أخرى

59. من المعروف أن للمغارة رمزية متعددة: ثدي الأم، حمى، ملجأ، حميمية...

تهز حشرة بشعة تحرك زوائدها المتعددة. فوق رؤوسنا كان زوج من العصافير منهمكا حول عشه. هاته مشاهد معتادة، وهي موضوعات مألوفة لكثير من الأغاني. ممكن كل ذلك! ولكن من المهم تسجيل هذا الجو من الثقة الذي كان يخيّم على الأرض، وهذا الهناء الذي يغلف كل شيء. كانت الأرض على ما يرام».

أمام مثل هذا النصّ،أجدني مضطرا إلى الإنقطاع عن القراءة كي أسمح لذهني بأن يتشرّب الكلمات، والصّور التي يتلقاها. بعبارة أخرى، أقرأ الصفريوي «**رافعا الرأس**». العبارة لرولان بارط الذي يرى أننا إذا كنا نقرأ على هذا النحو، فليس ذلك «لعدم اهتمام من جانبنا، وإنما على العكس، تدفقا للأفكار والإثارات والتداعيات[60]».

60. **حفيف اللغة**، ص. 33 (بالفرنسية).

المراجع بغير العربية

Asin Palacios (Miguel), *La Escatologia musulmana en La Divina Comedia*, Madrid, 1919.

Barthes (Roland), *Mythologies*, Paris, Seuil, coll. .«Points», 1957.

Le Bruissement de la langue, Paris, Seuil, 1984.

Berman (Antoine), *L'Epreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, 1984, p. 106.

Bouvard (Michel), *Transparences, Demnati, Tourcoing*, Presses de l'Imprimerie Portaprint, 2000.

Cervantès (Miguel de), *Don Quijote de la Mancha*, Valencia, Editorial Alfredo Ortells, 2001.

Don Quichotte, traduction française par Aline Schulman, Paris, Seuil, 1997.

Césaire (Aimé), *Nègre je suis, nègre je resterai*, Paris, Albin Michel, 2005.

Chatt (Abdelkader), *Mosaïques ternies*, publié en 1932; réédité chez Wallada.

Christie (Agatha), *Drame en trois actes*, Librairie des Champs-Elysées, 1992 (titre original: *Three Acts Tragedy*, 1934).

Le Meurtre de Roger Ackroyd, Librairue des Champs-Elysées, 1992 (titre original: *The Murder of Roger Ackroyd*, 1926).

Cioran, *Exercices d'admiration*, Paris, Gallimard, 1986.

Aveux et anathèmes, Paris, Gallimard, 1987.

Derrida (Jacques), *Le Monolinguisme de l'autre*, Paris, Galilée, 1996.

Eichendorff (Joseph von), *Scènes de la vie d'un propre à rien*, traduit de l'allemand par Madeleine Laval et Robert Sctrick, Paris, Phébus, 1990.

El Maleh (Edmond), *Mille ans, un jour*, Grenoble, La Pensée sauvage, 1986.

Lettres à moi-même, Casablanca, Le Fennec, 2010.

Gutas (Dimitri), *Pensée grecque, culture arabe*, traduit de l'anglais par Abdesselam Cheddadi, Paris, Aubier, 2005.

Jacquemond (Richard), *Entre scribes et écrivains. le champ littéraire dans l'Egypte contemporaine*, Sindbad - Actes Sud, 2003.

Jay (Salim), *Dictionnaire des écrivains marocains*, Casablanca, Eddif, 2005.

Kafka (Franz), *Récits, romans, journaux*, Librairie Générale Franáaise, La Pochothèque,

2000.

Khatibi (Abdelkebir), *La Mémoire tatouée*, Paris, Denoël, 1971.

Amour bilingue, Montpellier, Fata Morgana, 1983; réédité chez Eddif, 1992.

Le scribe et son ombre, Paris, La Différence, 2008.

Kundera (Milan), *Le Rideau*, Paris, Gallimard, 2005.

Lahjomri (Abdeljalil), *Le Maroc des heures françaises*, Rabat, Marsam et Stouky, 1999; initialement publié en 1973 par la SNED à Alger sous le titre: *L'Image du Maroc dans la littérature française de Loti à Montherlant*.

Laroui (Abdallah), *Tradition et réforme*, Casablanca, Ed. Centre Culturel Arabe, 2009.

Laroui (Fouad), *Le Drame linguistique marocain*, Casablanca, Ed. Le Fennec, 2011.

Le Breton (David), *Des visages*, Paris, Métaillé, 1992.

Maurice (Barthélemy), *Les Deux Greffiers*, dans Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, édition présentée et établie par Claudine Gothot-Mersch, Paris, Gallimard, 1979.

Mauss (Marcel), *Sociologie et anthropologie*, Paris, Quadrige / Presses Universitaires de France, 1950.

Nothomb (Amélie), *Stupeur et tremblements*, Paris, Albin Michel, 1999.

Renan (Ernest), *Averroès et l'averroïsme*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1997.

Sefrioui (Ahmed), *Le Chapelet d'ambre*, Paris, Seuil, 1949.

La Boîte à merveilles, Paris, Seuil, 1954.

Schlegel (Friedrich), *Fragments de l'Athenaeum*, dans Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire*, Paris, Seuil, 1978.

Simenon (Georges), *Les Clients d'Avrenos*, in *Romans du monde*, t. I, Omnibus, 2010.

Stead (Evanghelia), *Seconde Odyssée, Ulysse de Tennyson à Borges*, Grenoble, Ed. Jérôme Millon, 2009.

المحتويات